TEORÍAS LITERARIAS DEL SIGLO XX

José Domínguez Caparrós



Editorial Universitaria
Ramón Areces

UNED

Primera edición: junio 2011
Primera reimpresión: octubre 2013

© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 915.398.659
Fax: 914.681.952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-9961-026-9
Depósito legal: M-17960-2011

Impreso por Campillo Nevado, S.A.
Antonio González Porras, 35-37
28019 MADRID

Impreso en España/ *Printed in Spain*

Índice

Introducción a la teoría contemporánea de la literatura

Por teoría contemporánea de la literatura debe entenderse lo más destacable que en el pasado siglo se ha pensado sobre la literatura. Inmediatamente hay que observar que *teoría* se resuelve en *teorías* de la literatura, pues lo que se ha pensado sobre el arte de la palabra no se reduce a un sistema homogéneo, y, aun si pudiera aislarse un grupo de problemas cuyo planteamiento y discusión han estado vigentes en todo el siglo XX, mucho más difícil resultaría la identificación de una respuesta única a los mismos.

Si por *contemporáneo* entendemos lo que es activo en nuestro presente, no cabe duda de que lo que es activo hoy todavía es todo lo que se ha producido en el contexto de las principales escuelas de teoría literaria del siglo pasado, desde la estilística y el formalismo ruso a las últimas manifestaciones postestructuralistas.

Otra dificultad es la de poder trazar una frontera entre lo que de todo lo que se ha escrito sobre la literatura –y que en su calidad de reflexión sobre el hecho artístico tiene ya un ingrediente teórico– debe entrar en el grupo de lo que hoy consideramos *teorías de la literatura* y lo que debe quedar fuera. Un ejemplo: ¿por qué estudiamos como teoría de la literatura del siglo XX la obra de Dámaso Alonso *Poesía española*, y no es frecuente, sin embargo, incluir en tal grupo de trabajos la abundantísima producción teórica de muchos escritores sobre su quehacer o sobre el arte de la palabra en general? Es decir, el pensamiento de Jorge Guillén o de Pedro Salinas sobre la literatura suele ser atendido en los simposios o congresos sobre su obra; más raramente en un manual de teoría de la literatura. Influye, por una parte, el predominio del carácter teórico sobre el crítico, es decir, el de reflexión sobre los problemas generales –aunque tales consideraciones se hagan a propósito de un autor o

una obra concretos– por encima del análisis y valoración de obras concretas. Pero, por otra parte, influye también, y de forma decisiva, la presencia en la institución de la teoría literaria tal como puede estar representada en manuales, en presentaciones de tipo histórico o como referencia bibliográfica de trabajos que se apoyan en las teorías de tales escuelas o autores como soportes teóricos en la solución de los problemas.

1. HACIA UN CANON DE TEORÍA LITERARIA

El repaso de algunas de estas presentaciones generales de las tendencias del siglo XX en teoría literaria, y el análisis, aunque sea por encima, de su contenido, ayudará a establecer el conjunto de escuelas y problemas que concreten lo que es la teoría contemporánea de la literatura, es decir, lo que hoy entendemos por tal, porque lo vemos como algo activo aún. El análisis detallado de este proceso de institucionalización podría y debería ser objeto de un estudio mucho más extenso que las líneas que aquí se van a trazar.

Una presentación sistemática tendría que diferenciar, en apartados distintos –como lo hace la *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, 1993, coordinada por Irena R. Makaryk–, entre *escuelas o tendencias, figuras o autores, y conceptos o términos*.

Otra presentación general de la teoría literaria, la editada por Michael Groden y Martin Kreiswirth en la Johns Hopkins University, 1994, con el título de *Guide to Literary Theory and Criticism*, trata, aunque no en secciones separadas, de *escuelas o tendencias* (por ejemplo, semiótica, estilística, escuela de Frankfurt) e *historia de la teoría literaria de cada país*, junto a las *figuras individuales de la teoría de todas las épocas* (Aristóteles o Barthes, por ejemplo).

A la hora de hacer la descripción de lo que es la teoría literaria en el siglo XX, pueden adoptarse, pues, puntos de partida distintos: uno podría ser el estrictamente cronológico, y hacer una historia a la usanza tradicional en la que entraran los autores importantes, con sus obras más significativas y un resumen del contenido de las mismas; otro podría ser el arrancar de una serie constituida por los problemas que se piensa que son los que definen la teoría literaria y ver qué dice cada corriente crítica al respecto; otro podría ser el trazar la historia de la teoría literaria por países, pero esto tiene el inconveniente grave de prescindir del carácter internacional de la teoría literaria; por último,

se puede partir de las escuelas históricamente bien definidas, y de actitudes globales ante la literatura tradicionalmente diferenciadas de manera neta, y exponer al mismo tiempo sus posiciones y la forma de ver las cuestiones más importantes que la teoría se ha planteado en relación con la literatura (por ejemplo, las que tienen que ver con la lengua y los géneros literarios, o con las relaciones de la literatura con las demás artes).

Como el objeto que nos proponemos estudiar son las *escuelas y tendencias*, veamos qué nos dicen a este propósito algunas de las presentaciones generales de teoría literaria del siglo XX.

Por lo que se refiere a épocas más próximas a nosotros, hay la dificultad de la falta de perspectiva. En un artículo de R. Wellek titulado *A Map of Contemporary Criticism in Europe*, escrito en 1969, en el que trata de dibujar un mapa de la crítica contemporánea en Europa, tenemos el complemento de lo que iba a ser el quinto volumen de la monumental historia de la crítica moderna entre 1750 y 1950.

> Decimos que "iba a ser" porque ya se ha publicado el VIII volumen de tal historia. El V trata de la crítica inglesa nada más, y el VI de la americana entre 1900 y 1950. EL VII trata la crítica rusa, alemana y del este europeo entre 1900 y 1950; y el VIII, de la francesa, italiana y española del mismo periodo.

Mientras que en esa época ya podía hacer una lista de los más grandes críticos de las primeras décadas del siglo XX en distintos países –para España da R. Wellek solamente el nombre de José Ortega y Gasset–, no era igualmente posible establecer un panorama de la crítica europea del momento sin muchas incertidumbres. Aunque R. Wellek se centra exclusivamente en la crítica, el mismo estado de inseguridad es apreciable cuando se intenta limitar lo que a principios del siglo XXI debe considerarse activo en la teoría literaria.

Lógicamente, a medida que nos alejamos en el pasado, el tiempo ayuda de forma implacable a establecer quiénes han influido en la constitución del pensamiento teórico sobre la literatura en el pasado siglo.

2. PANORAMAS DE TEORÍA LITERARIA

Uno de los más tempranos panoramas de la teoría literaria del siglo XX es el que en 1974, con el título de *Estilística, poética y semiótica literaria*, trazó la profesora Alicia Yllera referido a las tendencias más formalistas de la teoría literaria hasta el principio de los años 70. Allí se encuentra un buen tratamiento

de la *estilística* y sus principales tendencias en el siglo XX; un agrupamiento, bajo el epígrafe general de *poética*, de formalismos tan clásicos como el ruso de los años 20, el checo de los 30, el americano de los años 40 y 50 conocido como *New Criticism*, y el francés de la *Nouvelle Critique* de los años 60, sin olvidar –y esto conviene ser destacado de forma especial– la referencia al *postformalismo ruso de M. Bajtin*. La tercera parte está consagrada a la *semiótica*, con sus diferentes tendencias, y es una presentación especialmente útil si no olvidamos la relevancia que las concepciones pragmáticas tienen en la actual teoría literaria. Si tenemos en cuenta que no falta un lugar para *sociocrítica* y *psicocrítica* como apéndices, comprenderemos la voluntad de la autora en el sentido de trazar un panorama amplio de la teoría literaria hasta la fecha.

Trabajo clásico en la historia de la teoría literaria de este siglo es el que publican en 1977 D. W. Fokkema y Elrud Ibsch con el título de *Teorías de la literatura del siglo xx*. En el subtítulo, la teoría literaria contemporánea se concreta en: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción y semiótica. Como *estructuralistas* son considerados y estudiados el formalismo ruso, la escuela de Praga, los últimos desarrollos de la semiótica rusa y el estructuralismo francés de los años 60. La gran novedad es la presentación de la *estética de la recepción* alemana, nacida a final de los 60 y de especial relevancia en el conjunto de los desarrollos postestructuralistas de la teoría literaria. La *semiótica* constituye, para los autores, la vía por la que podría progresar a finales de los 70 la teoría literaria, junto a las prometedoras investigaciones que se centran en la recepción. Notemos la ausencia de la estilística, el *New Criticism* o la psicocrítica, como movimientos bien caracterizados. El *New Criticism*, sin embargo, cuenta con un epígrafe especial en otro trabajo de conjunto de estos mismos autores sobre la teoría literaria del siglo XX (Ibsch y Fokkema, 1981).

Un manual de gran éxito en el mundo anglosajón –a juzgar por el número de impresiones– es el coordinado por Ann Jefferson y David Robey, donde cada capítulo está redactado por un especialista. Apareció en 1982 con el título de *Modern Literary Theory*, y en 1986 se hizo una segunda edición, que es la que comentamos. Pues bien, la moderna teoría literaria del título, teniendo en cuenta el contenido del libro, es: el *formalismo ruso*, los acercamientos que parten de la lingüística (*estructuralismo checo*, *poética lingüística* de R. Jakobson y *estilística* –pero solamente la de L. Spitzer y la estructural; no hay referencia alguna a Croce, Ch. Bally o K. Vossler, por ejemplo–), *New Criticism* angloamericano, *estructuralismo* y *postestructuralismo* (referidos a la teoría francesa de los años 60 y 70, incluyendo la deconstrucción de Jacques Derrida), *estética de la recepción* (pero en el contexto de la *hermenéutica* o teoría de la interpretación), *crítica psicoanalítica, marxista y feminista*. Quizá

lo más llamativo, por acercarse a los desarrollos más recientes de la teoría literaria, sea el capítulo especial consagrado a la crítica feminista, y el lugar importante de la hermenéutica en el capítulo titulado "lectura e interpretación".

La organización que hace de la bibliografía por movimientos Terry Eagleton en su obra de 1983, *Una introducción a la teoría literaria*, es reflejo de un canon de la teoría literaria muy próximo al del panorama coordinado por A. Jefferson y D. Robey. Los apartados son: *formalismo ruso, crítica inglesa, nueva crítica norteamericana, fenomenología y hermenéutica, teoría de la recepción, estructuralismo y semiótica, postestructuralismo, psicoanálisis, feminismo, marxismo*. Aparte de la insistencia en la hermenéutica y la fenomenología en relación con la teoría de la recepción, es de destacar la inclusión de los postulados barthesianos dentro del postestructuralismo, junto a la deconstrucción.

De 1985 es el breve panorama trazado por Raman Selden en *La teoría literaria contemporánea*. Encontramos de nuevo los conocidos movimientos: *formalismo ruso, Bajtin y el estructuralismo checo* (Mukařovský); *teorías marxistas*; *estructuralismo francés*; *postestructuralismo* (Barthes y la deconstrucción); *teoría de la recepción*. Es interesante comparar con ésta la segunda edición, de 1989 y no traducida al español, donde tenemos como novedades, muy sintomáticas de los cambios últimos en la teoría literaria, la inclusión de un epígrafe sobre el *nuevo historicismo* influido por Foucault dentro de las teorías postestructuralistas, y un capítulo entero sobre la *crítica feminista*. En 1993, después de la muerte de Raman Selden, ha aparecido la tercera edición, revisada por Peter Widdowson, y entre las novedades más destacadas hay que señalar la inclusión de un capítulo sobre el *New Criticism* y F. R. Leavis –figura de la crítica inglesa anterior al estructuralismo–, otro sobre la *crítica postmodernista y postcolonialista*, y la revisión profunda del capítulo sobre la crítica feminista.

La presentación de la teoría literaria moderna que hacen en 1989 Philip Rice y Patricia Waugh –en un trabajo de tipo tan clásico en el mundo anglosajón como es la antología de estudios representativos sobre un tema (*reading*)– confirma lo que ya va siendo imprescindible en la teoría literaria: *formalismo ruso, estructuralismo, marxismo, teoría del lector, feminismo*; el *postestructuralismo*, que ocupa la mitad del volumen, se centra en temas como los de sujeto, lenguaje y textualidad –donde entra la *deconstrucción*–, y discurso y sociedad.

A todo lo anterior se pueden añadir las escuelas y orientaciones que recoge Irena R. Makaryk, en su mencionado trabajo, donde no falta ninguna de las mencionadas salvo la estilística. Tampoco entre los autores están Ch. Bally, K. Vossler, L. Spitzer o D. Alonso; únicamente, B. Croce. Y en la lista de términos ni siquiera aparece el de "estilística".

Como vemos, la lista de teorías literarias cambia en los distintos panoramas. Sí hay ciertamente algunas constantes, como puede verse de forma gráfica en el siguiente esquema:

La correspondencia de las abreviaturas del cuadro es la siguiente: Y74 = A. Yllera (1974); F77 = Fokkema e Ibsch (1977); J86 = Jefferson y Robey (1986); S85 = Selden (1985); R89 = Rice y Waugh (1989). El signo + indica que está representado el movimiento correspondiente; y el signo –, que no lo está.

	Y74	F77	J86	S85	R89
Formalismo ruso	+	+	+	+	+
Escuela de Praga. Estr. checo	+	+	+	+	–
Estilística	+	–	+	–	–
“New Criticism”	+	–	+	1993	–
Formalismo, estr. francés	+	+	+	+	+
Semiótica	+	+	–	–	–
Marxismo. Sociocrítica	+	+	+	+	+
Psicocrítica. Psicoanálisis	+	–	+	–	–
Lector. Recepción. Hermenéutica	–	+	+	+	+
Crítica feminista	–	–	+	1989	+
Postestr. Deconstrucción	–	–	+	+	+

Nótese la prácticamente nula presencia de la estilística en los panoramas producidos en el mundo anglosajón, sobre todo las tradicionales crítica idealista y estilística de la lengua. Obsérvese igualmente –sin olvidar todas las precauciones de lo escaso del muestreo– cómo el cuadro dibuja claramente unas tendencias de la teoría literaria que coinciden con lo que el estudioso considera importante.

Resumiendo, podemos decir que:

1. Es constante la atención al formalismo en sus distintas manifestaciones (ruso, checo o francés).
2. Siempre hay un lugar para la consideración de la literatura en su relación con la sociedad y la historia (marxismo, sociocrítica, nuevo marxismo).
3. Desde finales de los años 70 se impone la atención a los problemas de la interpretación y recepción del texto.
4. Se generaliza en los años 80 la consideración de las cuestiones que plantea la deconstrucción.

3. TEMAS DEL POSTESTRUCTURALISMO

Todavía podemos decir algo más del postestructuralismo, sobre todo en los Estados Unidos de América, que es donde más vivas han estado las cuestiones a él referidas.

Una buena lista de las orientaciones que interesan en la teoría literaria norteamericana a finales de los años 80, se puede hacer con las aportaciones de distintos especialistas recogidas en 1989 por G. Douglas Atkins y Laura Morrow con el título de *Contemporary Literary Theory*. La relación incluye el formalismo del *New Criticism*, la *crítica arquetípica, estructuralismo y semiótica, crítica orientada al lector, crítica influida por la fenomenología, hermenéutica, deconstrucción, psicoanálisis, crítica feminista, crítica política, crítica dialógica, crítica genealógica* (de Foucault). La muestra no puede ser más significativa de las preocupaciones de la teoría literaria postestructuralista, de la variada combinación de ideas procedentes de distintos campos (filosofía, sociología, lingüística, psicología o política) que tienen un lugar en la forma de comprender hoy la literatura, y de la necesaria colaboración entre ellas.

Peter Collier y Helga Geyer-Ryan señalan (en la introducción a su recopilación de colaboraciones de distintos especialistas que tratan de las tendencias vivas en el postestructuralismo) cómo *colaboran formalismo y teoría de la recepción, psicoanálisis y feminismo, y cómo el marxismo tiene que prescindir de modelos decimonónicos*. El resultado, para los autores de la recopilación, es que toda posición es insegura (Collier y Geyer-Ryan, eds., 1990: 8). En esta misma línea, recuérdese la inclusión del capítulo sobre posmodernismo y poscolonialismo en la tercera edición del panorama de R. Selden revisada por Peter Widdowson (1993).

Una idea del ensanchamiento del abigarrado campo de estudios en el que se sitúa actualmente la teoría literaria postestructuralista nos la dan obras generales del tipo de los diccionarios en que se trata de ayudar a comprender lo que es la llamada *teoría crítica*. Véanse, por ejemplo, M. Payne (comp., 1996), J. Wolfreys (ed., 2002).

Pero quienes añoren las seguridades de los dogmas pueden compensar su melancolía con la manifestación de tan variados puntos de vista, que no tienen por qué ser desechados por débiles; al contrario, tienen la fuerza de la rica diversidad de aspectos que descubren en la obra literaria, y de la conjunción de distintas disciplinas en una actividad claramente humanista.

4. PROPUESTA DE ORGANIZACIÓN

En la teoría literaria del siglo XX, considerando sus tendencias, pueden establecerse, desde nuestro punto de vista, cuatro apartados.

El primer grupo comprende las escuelas que se caracterizan por su estudio inmanente de la literatura y cubren el vacío dejado por la poética clásica y clasicista, después de la crisis del siglo XIX. Aquí entrarían: el *formalismo* y los desarrollos posteriores de la *teoría literaria rusa* (M. Bajtin, semiótica); la *Escuela de Praga*, heredera del formalismo ruso; el formalismo angloamericano del *New Criticism*; la *Nouvelle Critique* francesa.

El segundo grupo comprende corrientes que preconizan acercamientos inmanentes, pero su punto de partida, en la comprensión de la literatura, es el análisis de la lengua literaria. Las diferentes corrientes estilísticas forman el grueso de estas orientaciones.

En el tercer grupo se integran las corrientes que van más allá del texto, normalmente por la relativización de su valor como objeto autónomo de estudio con la introducción de una consideración más atenta del lector, o de los demás factores de la comunicación literaria. La *estética de la recepción* o la *pragmática* ejemplifican esta consideración de la literatura.

El último grupo incluiría las corrientes de crítica que se caracterizan por la aplicación de una teoría exterior (psicología, sociología, o feminismo) al estudio de la literatura. Está ya admitido que la historia de la teoría literaria se interese por la *psicocrítica* y por la *sociocrítica* o la *sociología de la literatura* [nosotros hemos tratado de estas corrientes a la hora de definir la literatura en la primera parte de nuestra *Introducción a la teoría literaria*, 2009]. Últimamente, la *teoría feminista* tiene un lugar definido en el estudio de la literatura. Y lo mismo ocurre con la crítica cultural en el ámbito anglosajón. Característica de este cuarto grupo es que se busca una explicación, una interpretación fuera del texto, en una teoría (sociológica, psicológica o política) que dota al texto de un sentido preciso. Por eso resulta apropiado el nombre de hermenéutica para esta actitud ante la obra literaria.

5. BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

La siguiente selección recoge títulos de manuales y presentaciones históricas de la teoría literaria del siglo XX.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1972): *Teoría de la literatura*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

– (1986): *Teoria da Literatura*, volume I, Coimbra, Almedina.

ANGENOT, Marc; BESSIÈRE, Jean; FOKKEMA, Douwe; KUSHNER, Eva (dirs.) (1989): *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*, Paris, PUF. (Trad. esp. México, Siglo XXI, 1993.)

ASENSI PÉREZ, Manuel (2003): *Historia de la teoría de la literatura. (El siglo XX hasta los años setenta)*, Valencia, Tirant lo Blanch.

ATKINS, G. Douglas; MORROW, Laura (eds.) (1989): *Contemporary Literary Theory*, Macmillan, The University of Massachusetts Press.

AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (1994): *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta.

BERTENS, Johannes Willem (2001): *Literary theory: the basics*, London, Routledge; London, New York, Taylor and Francis, 2008, 2.ª ed.

BESSIÈRE, Jean; Eva KUSHNER; Roland MORTIER; Jean WEISBERGER (dirs.) (1997): *Histoire des poétiques*, Paris, PUF.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando; RÁBADE VILLAR, María do Cabreiro (2006): *Manual de teoría de la literatura*, Madrid, Castalia.

CESERANI, Remo (2004): *Introducción a los estudios literarios*, traducción castellana de Jorge Ledo Martínez, apéndice bibliográfico de Raúl Roas, Barcelona, Crítica.

COLLIER, Peter; GEYER-RYAN, Helga (eds.) (1990): *Literary Theory Today*, Cambridge, Polity Press.

CORTI, Maria; SEGRE, Cesare (a cura di) (1980): *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, ERI.

CULLER, Jonathan (1997): *Breve introducción a la teoría literaria*, trad. Gonzalo García, Barcelona, Crítica, 2000.

DI GIROLAMO, Costanzo (1978): *Teoría crítica de la literatura*, trad. Alejandro Pérez, Barcelona, Crítica, 1982.

DÍEZ BORQUE, J. M. (coord.) (1985): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus.

DOLEŽEL, Lubomír (1990): *Historia breve de la poética*, versión española de Luis Alburquerque, Madrid, Síntesis, 1997. (También en Garrido Gallardo (dir.), 2009: 237-367.)

EAGLETON, Terry (1988): *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, México, FCE.

FOKKEMA, Douwe W.; IBSCH, Elrud (1981): *Teorías de la literatura del siglo xx. Estructuralismo. Marxismo. Estética de la recepción. Semiótica*, trad. Gustavo Domínguez, Madrid, Cátedra.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2000): *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis.

– (dir.) (2009): *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996): *La crítica literaria del siglo xx*, Madrid, Edaf.

– (2008): *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid, Castalia.

GRODEN, Michael; KREISWIRTH, Martin (eds.) (1994): *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore, The J. H. U. Press.

HABIB, M. A. Rafey (2005): *A history of literary criticism and theory: from Plato to the present*, Malden, Mass., Blackwell.

HARRIS, Wendell V. (1992): *Dictionary of concepts in literary criticism and theory*, New York, Greenwood Press.

HOWTHORN, Jeremy (2000): *A glossary of contemporary literary theory*, London, Arnold, fourth edition.

IBSCH, Elrud; FOKKEMA, Douwe W. (1981) : "La théorie littéraire au XXe siècle", en Kibédi Varga, A. (ed.), 1981: 28-50.

JEFFERSON, Ann; ROBEY, David: (eds.) (1986): *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, London, Batsford, 2.ª ed.

KAYSER, Wolfgang (1948): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1972, 4.ª ed.

KIBÉDI VARGA, A. (ed.) (1981): *Théorie de la littérature*, Paris, Picard.

LECHTE, John (1994): *Fifty key contemporary thinkers. From structuralism to postmodernity*, London, Routledge. (Trad. Madrid, Cátedra, 1996.)

LLOVET, Jordi (ed.) (1996): *Teoría de la literatura*, Barcelona, Columna Edicions.

LLOVET, Jordi; Robert CANER; Nora CATELLI; Antoni MARTÍ MONTERDE; David VIÑAS PIQUER (2005): *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel.

MAKARYK, Irena R. (ed.) (1993): *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press.

NEWTON, K. M. (ed.) (1988): *Twentieth-century literary theory: a reader*, London, MacMillan, 1997, 2.ª ed.

PAYNE, Michael (comp.) (1996): *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, trad. Patricia Willson, Buenos Aires, Paidós, 2002.

POZUELO YVANCOS, José M.ª (1988): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

RICE, Philip; WAUGH, Patricia (eds.) (1989): *Modern Literary Theory. A Reader*, London, Edward Arnold.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (2005): *De la poética a la teoría de la literatura. (Una introducción)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

RIVKIN, Julie; RYAN, Michael (eds.) (1998): *Literary theory: an anthology*, Malden, Mass., Oxford, Blackwell.

RYAN, Michael (1999): *Teoría literaria. Una introducción práctica*, versión de Francisco Martínez Osés, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

SELDEN, Raman (1987): *La teoría literaria contemporánea*, trad. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Ariel.

– (1989): *A reader's guide to contemporary Literary Theory*, New York, London, Harvester Wheatsheaf, second edition.

– (1989): *Practising Theory and Reading Literature*, London, Harvester Wheatsheaf.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter (1993): *A reader's guide to contemporary literary theory*, New York, Harvester Wheatsheaf, third edition.

TOMACHEVSKI, Boris (1925): *Teoría de la literatura*, trad. Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982.

VARIOS AUTORES (1989-2005): *The Cambridge history of literary criticism*, Cambridge, Cambridge U. P., 8 vols.

– (1994): *Curso de teoría de la literatura*, coordinador Darío Villanueva, Madrid, Taurus.

VIÑAS PIQUER, David (2002): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.

WAUGH, Patricia (ed.) (2006): *Literary theory and criticism: an Oxford guide*, New York, Oxford U. P.

WELLEK, René (1969-1992): *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, varios traductores, Madrid, Gredos, 1969-1996, 7 vols.

– (1968): *Conceptos de crítica literaria*, trad. Edgar Rodríguez Leal, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

WELLEK, René; WARREN, Austin (1949): *Teoría literaria*, trad. José Mª Gimeno, Madrid, Gredos, 1969, 4.ª ed., reimpresión.

WOLFREYS, Julian (ed.) (2002): *The Edinburgh Encyclopaedia of Modern Criticism and Theory*, Edinburgh U. P.

– (2004): *Critical keywords in literary and cultural theory*, Houndmills, Palgrave Macmillan.

YLLERA, Alicia (1979): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial, 2ª ed.

CAPÍTULO 1

El formalismo ruso

A. HISTORIA

1. INTRODUCCIÓN

En la teoría literaria del siglo XX, el formalismo ruso representa el primer esfuerzo por la constitución de un campo autónomo de problemas, conceptos y métodos para el estudio de la literatura. En este sentido, puede decirse que de alguna manera supone una revitalización de la vieja tradición clásica y clasicista representada por la poética y la retórica. El mismo nombre de poética va a ser frecuentemente empleado por los formalistas; el protagonismo que el *procedimiento literario* adquiere como objeto del análisis formalista está conforme con una visión retórica del texto artístico.

Decir que se revitaliza el estudio de la forma literaria supone afirmar que tal enfoque no era el dominante en la crítica y la teoría literarias rusas del momento. En efecto, la crítica literaria rusa del siglo XIX manifiesta una preocupación por el aspecto político-social de la literatura. Representan bien esta forma de crítica Vissarion Bielinski (1811-1848) y sus seguidores: Nikolai Chernishevski (1828-1889), Nikolai Dobrolyubov (1836-1861) y Dimitri Pisarev (1840-1868).

En los dos volúmenes editados por José Valles Calatrava y Marina Davidenko (2000) pueden leerse textos de estos autores traducidos al español.

Para encontrar un interés por los aspectos formales de la literatura en el siglo XIX, hay que acudir a los trabajos del comparatista Alexander Veselovski (1838-1906) y del lingüista Alexander Potebnia (1836-1891).

Para una información más amplia sobre estos autores, véase René Wellek (1955-1992, III: 323-354; IV: 308-344, 360-363), y Victor Erlich (1974: 36-44). La teoría de Potebnia sobre el lenguaje poético será comentada por los formalistas; algunos conceptos de Veselovski, como el de *motivo*, serán tenidos en cuenta también por los formalistas en su teoría de la narración.

En un contexto más próximo al formalismo ruso, no se puede entender este movimiento sin una referencia al *simbolismo*, que supuso una renovación del interés por el estudio de la técnica del verso, y al *futurismo*. Este, como movimiento de vanguardia, parece ilustrar en la creación literaria alguna de las tesis más llamativas del formalismo: la primacía de la palabra autosuficiente en su forma fónica, gráfica o semántica.

Tzvetan Todorov (1968b) ha sintetizado las tesis que comparten futuristas y formalistas, y que explican la vigencia y el interés del formalismo en los movimientos estructuralistas de los años 60. Junto a la primacía del lenguaje en su forma, menciona Todorov: la ausencia del sujeto como objetivo de interés, la confluencia de poesía y teoría (los futuristas -Maiakovski, por ejemplo– intervienen en las actividades del *Círculo Lingüístico de Moscú*), y la de revolución poética y revolución política. Puede leerse la traducción francesa de algunos textos del futurista Velimir Khlebnikov (1970), entre los que hay textos de creación y fragmentos teóricos, como sobre el lenguaje transracional (II, 247-249) o sobre el verso (II, 241-242).

El estudio más extenso sobre las relaciones de formalismo y futurismo es el de Krystyna Pomorska (1968), y también se encontrarán comentarios acerca de las relaciones entre formalismo y vanguardia en Ignazio Ambrogio (1973). Sobre el futurismo ruso véase Agnès Sola (1989). Victor Erlich (1974: 68) señala también la semejanza de tono entre formalistas y futuristas. Trabajos asequibles del Jakobson de la época formalista que pueden servir de ejemplo del interés por el futurismo son: *La nueva poesía rusa*, 1921, y *Futurismo*, 1919 (véase Jakobson, 1973: 11-30). El mismo Jakobson, en un escrito de su última época sobre el Círculo de Moscú (1981: 281), ha destacado la participación de los poetas futuristas en las actividades del grupo.

La crítica académica, la enseñanza de la literatura en la universidad, sigue utilizando las teorías de Potebnia y Veselovski, pero desprovistas de su fuerza fecundante. Veamos tres textos de otros tantos autores que explican perfectamente la actitud del formalismo ante la investigación literaria de su época. El primero de ellos es de Boris Eichenbaum:

"En el momento de la aparición de los formalistas, la ciencia académica, que ignoraba completamente los problemas teóricos y que utilizaba sin rigor los

envejecidos axiomas prestados de la estética, la psicología y la historia, había perdido la sensación de su objeto de estudio hasta tal punto que incluso su existencia se había hecho ilusoria. [...] La herencia teórica de Potebnia y de Veselovski, conservada por sus discípulos, era como un capital inmovilizado, como un tesoro que se privaba de su valor al no atreverse a tocarlo. La autoridad y la influencia ya no pertenecían a la ciencia académica, sino a los trabajos de los críticos y teóricos del simbolismo" (TL, 35).

De ahora en adelante se emplean las abreviaturas TL y QP para remitir a Todorov, T. (1965, ed.), y Jakobson, R. (1973), respectivamente. Los textos citados de estos dos libros son traducidos del francés por el autor del presente trabajo.

El segundo texto es de V. Sklovski y se refiere también al ambiente reinante en la universidad cuando se funda el grupo de los formalistas de San Petersburgo:

"La universidad en la que estudiábamos entonces no se ocupaba de la teoría de la literatura. Alexander Veselovski había muerto hacía tiempo. Sus alumnos ya tenían los cabellos grises y no sabían qué hacer ni qué escribir. Las inmensas investigaciones de Veselovski, su vasta comprensión del arte, la coordinación de los hechos de acuerdo con su papel funcional, su importancia artística, y no solamente su vínculo causal, no habían sido entendidas por sus discípulos. La teoría de Potebnia, que consideraba la imagen como un predicado cambiable que acompaña a un sujeto constante, teoría que se reducía a decir que el arte es un método para la formación del pensamiento, un método para facilitar el pensar, que las imágenes son anillos de unión de varias claves, esta teoría ya era caduca" (1972: 101).

Por último, el texto siguiente, de Roman Jakobson en su trabajo sobre la nueva poesía rusa (1921) –segunda versión de su estudio sobre el poeta futurista Khlebnikov (1919)–, enuncia perfectamente el punto de partida del formalismo, y la gran diferencia que hay entre su forma de investigar y la de la tradicional historia de la literatura:

"Así, el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la literariedad, es decir, lo que hace de una obra concreta una obra literaria. Sin embargo, hasta ahora, los historiadores de la literatura se parecían más bien a aquella policía que, proponiéndose arrestar a alguien, cogiera totalmente al azar todo lo que encontrara en la casa, así como las personas que pasaran por la calle. De la misma forma, los historiadores de la literatura se servían de todo: vida personal, psicología, política, filosofía. En lugar de una ciencia de la literatura, se creaba un conglomerado de investigaciones artesanales, como si se olvidara que estos objetos pertenecen a las ciencias correspondientes: la historia de la filosofía, la historia de la cultura, la psicología, etc., y que estas últimas pueden perfectamente utilizar los monumentos literarios como documentos defectuosos, de segundo orden. Si los estudios literarios quieren convertirse en ciencia, deben reconocer el procedimiento como su "personaje" único. Después la cuestión fundamental es la de la aplicación, la justificación del procedimiento" (QP, 15).

El formalismo nace como un movimiento de reacción al ambiente imperante en los estudios literarios, y como continuador de una tradición que se interesa sobre todo por los aspectos formales, por el *procedimiento.* Pero veamos algunos detalles de la historia externa de la escuela formalista.

Desde su primera edición, en 1955, el libro de Victor Erlich, *El formalismo ruso*, es la fuente clásica para la historia de esta escuela. Excepto cuando se da una referencia distinta, los datos del resumen histórico que se presenta a continuación están tomados de dicho trabajo, que fue traducido en 1974 al español. En la bibliografía fundamental citada en la introducción, las referencias al formalismo ruso son muy abundantes. Original y bien documentada es la reciente presentación del formalismo ruso, dividida en *historia* y *teoría*, obra de Pau Sanmartín Ortí (2008).

2. NACIMIENTO DEL FORMALISMO RUSO

En 1915 un grupo de estudiantes universitarios funda el Círculo Lingüístico de Moscú; y en 1916, un conjunto de filólogos e historiadores de la literatura crean, en San Petersburgo, la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, conocida como *Opojaz.* Característica común de todos los fundadores es su juventud y su afán por abrir caminos nuevos en el estudio de la lengua y la literatura.

2. 1. El "Círculo Lingüístico de Moscú"

El Círculo Lingüístico de Moscú desarrolla su actividad entre 1915 y 1920, año en que Roman Jakobson (1896-1982), su principal animador, se establece en Praga. Los estudios consagrados a la lengua poética van ocupando un lugar cada vez mayor hasta ser claramente dominantes entre los leídos en el curso 1918-1919: estudios de métrica de Boris Tomachevski (1890-1957) [sobre B. Tomachevski, véase R. Wellek (1991: 347)], o el de Roman Jakobson sobre *La lengua poética de Khlebnikov.* Trabajo éste que, en su publicación ampliada dos años más tarde, en 1921, con el título de *La nueva poesía rusa*, constituye un buen lugar donde encontrar enunciadas las tesis más características del primer formalismo.

Fragmentos de este estudio traducidos al francés son asequibles en la recopilación de trabajos de R. Jakobson hecha por Todorov (QP, 11-24). Allí puede

leerse, por ejemplo: *"La forma existe en tanto en cuanto nos es difícil percibirla, en tanto en cuanto sentimos la resistencia de la materia, en tanto en cuanto dudamos"* (QP, 11). O una observación del carácter estético general de la poesía como la siguiente: *"Si la pintura es una conformación del material visual con valor autónomo, si la música es la conformación del material sonoro con valor autónomo, y la coreografía, del material gestual con valor autónomo, entonces la poesía es la conformación de la palabra con valor autónomo, de la palabra 'autónoma', como dice Khlebnikov"* (QP, 15). Obsérvese la concordancia explícita de las tesis formalistas y futuristas respecto a la lengua poética. En su colaboración al homenaje a Eugenio Coseriu, Roman Jakobson hace una precisa y sucinta reseña de las actividades del grupo de Moscú, que él considera liquidado en 1924 *"por factores en parte externos y en parte internos"* (1981: 282). Es también muy interesante el esquema de la historia de los distintos círculos lingüísticos del siglo XX que traza Jakobson a propósito del comentario del Círculo de Moscú, escrito que reelabora un poco más tarde (Jakobson, 1971). En sus conversaciones con Krystina Pomorska, Jakobson da cuenta también de sus investigaciones de la etapa formalista (Jakobson, 1980). Interesantísimas son las respuestas de una entrevista realizada a Jakobson en 1972, nunca emitida, que Todorov edita en 1984. La parte publicada, un tercio del total, se refiere a los años que van desde su nacimiento (1896) hasta 1920 (Jakobson, 1984).

2. 2. *OPOJAZ*: "Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética"

El grupo de *Opojaz* es más heterogéneo, pues a los profesionales de la lengua se unen teóricos de la literatura como Victor Sklovski (1893-1984) o Boris Eichenbaum (1886-1959). Además, el carácter de B. Eichenbaum, quien se adhiere al movimiento petersburgués al poco de su fundación, es mucho menos impulsivo y revolucionario en sus ideas sobre el arte que el de V. Sklovski. Éste es visto así por V. Erlich (1974: 95):

> *"Brillante, exuberante, versátil, oscilando entre la teorización literaria y el panfletismo, entre la filología y las artes visuales, este enfant terrible del formalismo ruso se sentía más a gusto entre el ruido de los cafés literarios que en la placidez de la tranquila atmósfera de las aulas de la universidad".*

Sobre V. Sklovski y B. Tomachevski, véase R. Wellek (1991: 327-339).

Osip Brik (1888-1945) acogía en su casa de San Petersburgo las reuniones de los formalistas, y su aporte al movimiento se hizo más a través de la conversación que de la escritura.

Señala Victor Erlich tres etapas en la historia del formalismo ruso: 1916-1920, época de enfrentamiento y polémica; 1921-1926, años de desarrollo turbulento;

y 1926-1930, momento de la crisis y desbandada. Emil Volek (1992: 117), por su parte, propone una periodización un tanto diferente de la historia del formalismo: 1914-1921, formalismo temprano; 1922-1925, primer postformalismo; 1926-1929, nuevos rumbos y forzada disolución.

3. PRIMERA ETAPA FORMALISTA: 1916-1920

Es el momento de enunciar de forma más tajante las tesis que pudieran dejar clara una posición nueva respecto a la ciencia literaria del momento, como B. Eichenbaum deja ver en las siguientes palabras:

> *"La historia nos pedía un verdadero* pathos *revolucionario, tesis categóricas, una ironía implacable, un rechazo audaz de todo espíritu de conciliación. Lo que importaba en nuestra lucha era oponer los principios estéticos subjetivos que inspiraban a los simbolistas en sus obras teóricas a la exigencia de una actitud científica y objetiva en relación con los hechos"* (TL, 36).

Los principales documentos de esta etapa formalista son las tres colecciones de artículos publicadas por el grupo de San Petersburgo con el título de *Estudios sobre la teoría del lenguaje poético* (1916, y 1917, ampliada) y *Poética* (1919); y el trabajo ya citado de Jakobson, *La nueva poesía rusa* (1921). En *Poética* se encuentra el trabajo sobre la prosa de ficción de Boris Eichenbaum, *Cómo está hecho "El abrigo" de Gogol*; y un artículo de V. Sklovski, escrito en 1917, que puede considerarse como el manifiesto de la estética formalista, *El arte como procedimiento*, partiendo de una crítica de las ideas de Potebnia sobre la lengua poética.

> Fragmentos del trabajo de Eichenbaum pueden leerse en francés en TL (212-233). Sobre la novedad del análisis de Eichenbaum respecto de la forma en que la crítica rusa anterior entendía el relato de Gogol, véase S. Wahnón Bensusan (1992). El artículo de V. Sklovski está traducido al español en Tynianov, Eikhenbaum, Shklovski (1973: 85-113), y al francés en TL (76-97).

En contra de lo que pensaba Potebnia, explica Sklovski que la imagen poética no hace más asequible la realidad, sino todo lo contrario: *extraña el objeto* a que se refiere. La imagen poética trata de reforzar la impresión, y es un medio más del arte, pues la finalidad de este es:

> *"[...] dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí y debe ser prolongado; el arte es un medio de experimentar la manifestación del objeto, lo que ya está "manifestado" no importa para el arte"* (TL, 83).

Hecho importante en esta época de expansión del formalismo es la fundación, en 1920, del "Departamento de Historia de la Literatura" en el *Instituto Estatal de Historia del Arte de Petrogrado*. Lo preside V. Žirmunski (1891-1971), uno de los más conocidos simpatizantes del formalismo, y junto a los ya mencionados B. Eichenbaum, V. Sklovski y B. Tomachevski, participan otros destacados formalistas como Iuri Tinianov (1894-1943) o Victor Vinogradov (1895-1969). Mientras que la *Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética* representa el formalismo militante, el Instituto aglutina las labores de investigación, que se publican en una serie titulada *Problemas de poética*.

La revista *Littérature* (Paris, Larousse) publica en el n.º 95, de octubre de 1994, una serie de artículos sobre Tinianov en el centenario de su nacimiento. Allí se encontrarán datos sobre su vida –se traducen textos sobre la vida de Tinianov de su cuñado Veniamin Kaverin– y comentarios a su obra. Sobre la figura de I. Tinianov, véase también R. Wellek (1991: 339-347).

4. ÉPOCA DE DESARROLLO: 1921-1926

4. 1. Ampliación de temas

La necesidad quizá de marcar con fuerza la nueva orientación llevó a que en la primera etapa se destacaran los aspectos relacionados con el significante poético, con la "autonomía" de la forma literaria, basándose especialmente en la eufonía poética. Ahora el análisis de la poesía se extiende a consideraciones que tienen en cuenta también la sintaxis y la semántica poéticas. Los estudios de métrica de Osip Brik y de Boris Tomachevski, por ejemplo, muestran esta expansión del campo de estudio de la lengua poética.

4. 2. Interés por la historia literaria

Otra novedad en las preocupaciones formalistas es su interés por la historia literaria. Lo que está debajo de este interés es una consideración más amplia de la obra artística: ya no se trata de una "suma de procedimientos", sino de un "sistema" en el que cada procedimiento tiene una función. Claramente lo dice I. Tinianov:

"La unidad de la obra no consiste en una entidad cerrada y simétrica, sino en una integridad dinámica con desarrollo propio. Entre sus elementos no media

el signo estático de adición e igualdad, sino que siempre aparece el signo dinámico de la correlación y la integración" (1924: 13).

Este texto puede leerse también en francés en TL (117). Más adelante se refiere Tinianov a la implicación histórica del principio constructivo de la obra. Véase en V. Erlich (1974: 129-132) una relación de trabajos formalistas dedicados a la historia literaria rusa en el periodo 1922-1926; y en B. Eichenbaum (TL, 67) una explicación de la necesidad de acudir a una consideración de la historia literaria en sí, para oponerse a la historia académica de la literatura, y de acudir también a una consideración de la inestabilidad de las formas literarias, para oponerse a la crítica periodística.

4. 3. Diversidad de intereses

No debe pensarse que el formalismo era monolítico en su manera de pensar. Antes bien, hay posturas distintas respecto a la relación de literatura y lingüística, más estrechas para los de Moscú que para los de San Petersburgo, o sobre la exigencia de un rigor metodológico extremo frente a un pluralismo como el que gusta a V. Žirmunski, por ejemplo.

Esta época de desarrollo y consolidación produce también síntesis tan valiosas como la de Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura. Poética*, 1925, frecuentemente reeditada en aquellos años. Allí se encontrará una muy elocuente relación de cuestiones que interesan a los formalistas en el estudio sincrónico de la literatura, lo que constituye una verdadera poética: estilística, métrica, teoría de la narración y de los géneros.

Afortunadamente, desde 1982 contamos con una traducción española, prologada por Fernando Lázaro Carreter, de este utilísimo trabajo de B. Tomachevski.

4. 4. Formalismo y marxismo

Pero el hecho más importante en la historia del formalismo en esta fase es la consolidación de su guerra con el marxismo. El inicial ahistoricismo y la posterior consideración de la historia literaria como algo autónomo entre los formalistas chocaba con los postulados de la crítica marxista. Cuando esta se siente armada con una teoría literaria ya constituida, empieza su enfrentamiento sistemático con los formalistas.

Trotski, en su obra *Literatura y revolución* (1923), ofrece el primer ejemplo de desacuerdo marxista con el formalismo, aunque la crítica no es totalmente hostil: se aceptan como útiles los resultados de la investigación formalista –aunque su carácter es *"parcial, fragmentario, subsidiario y preparatorio"* (1923: 83)– y se reconocen unas exigencias propias del arte. El marxista, sin embargo, explica las razones históricas de las manifestaciones artísticas.

Tres capítulos del libro de Trotski están traducidos en su recopilación *Sobre arte y cultura* (1971). El capítulo 5 se titula *La escuela formalista de poesía y el marxismo* y ocupa las páginas 82-101 de dicha recopilación. Se detiene Trotski en desmontar las razones que Sklovski había dado contra la concepción materialista del arte en un opúsculo titulado *La marcha del caballo* (1923: 92-96). El final del capítulo es bastante explícito respecto a las diferencias de formalismo y marxismo: *"La escuela formalista es un idealismo abortivo aplicado a los problemas del arte. Los formalistas muestran una religiosidad que madura rápidamente. Son los discípulos de San Juan: para ellos, 'en el principio era el Verbo'. Pero para nosotros en el principio era la Acción. La palabra la siguió, como una sombra fonética"* (1923: 101).

La polémica continúa con intentos de dejar la puerta abierta a una síntesis entre formalismo y marxismo, como hace Bujarin por parte marxista; o la insistencia en acusaciones de escapismo contra los formalistas, en la revista *Prensa y revolución*, en 1924.

En esta misma revista, en 1924, aparece un artículo de Eichenbaum en que se defienden los postulados formalistas frente a tales ataques, con especial atención a los argumentos de Trotski. Es asequible la traducción española de parte de dicho trabajo, titulado *En torno a la cuestión de los 'formalistas'* (en E. Volek, ed. 1992: 47-55). En esta misma antología de E. Volek se encontrarán otros trabajos formalistas relacionados con la polémica (1992: 35-61). Y en el estudio clásico de V. Erlich (1974: 141-167) están los datos y el resumen de los argumentos esgrimidos en la disputa.

El ataque más duro contra el formalismo, al tiempo que la propuesta de una poética sociológica, procede del círculo de M. M. Bajtin, lleva el título de *El método formal en la ciencia literaria* y aparece en 1928 firmado por P. N. Medvedev.

El trabajo puede leerse en las versiones inglesa o italiana mencionadas en la bibliografía. También se ha traducido al español directamente del ruso e inclinándose a la autoría de M. M. Bajtin (1928). Véase, para la relación entre el círculo de Bajtin y el formalismo, I. R. Titunik (1973). Desde una perspectiva ideológica, Galvano della Volpe (1967) también hace un comentario crítico de las tesis formalistas.

5. PERIODO FINAL: 1926-1930

5. 1. Consideración del contexto literario

En la última etapa formalista es perceptible la conciencia de la necesidad de atender más al contexto exterior. El escrito autobiográfico de V. Sklovski, *La tercera fábrica* (1926), es un síntoma de este nuevo rumbo. Y en el trabajo de Boris Eichenbaum, *Literatura y hábitos literarios* (1927), es patente la orientación socioformalista. Así puede apreciarse en el concepto de *hábito literario*, que, según la descripción de V. Erlich (1974: 180), es:

> *"[...] un conglomerado de problemas que incidían en la condición social del autor, tales como la relación entre el artista literario y su público, las condiciones de su obra, el fin y el mecanismo del mercado literario".*

Ya en 1925, en su presentación general del movimiento formalista, *La teoría del método formal*, Eichenbaum observaba la aparición de nuevos problemas, del tipo de los que apuntaban en el artículo de Tinianov, *El hecho literario* (1924), donde se defiende una concepción dinámina de la literatura, centrada más en lo que es el "hecho literario".

Del muy conocido e imprescindible trabajo de B. Eichenbaum pueden leerse dos traducciones españolas: Tynianov, Eikhenbaum, Shklovski (1973: 27-83), Volek (ed. 1992: 69-113); una francesa (TL, 31-75), y la inglesa en Matejka y Pomorska (ed. 1978: 3-37). El importante trabajo de Tinianov puede leerse ahora en español en la selección de E. Volek (ed. 1992: 205-225), aunque "ligeramente abreviado", según el traductor (pág. 225, n. 11). Dice, por ejemplo, Tinianov a propósito de la definición de literatura: *"Todas las definiciones estáticas, firmes, de la literatura quedan barridas por el hecho de la evolución. Las definiciones de la literatura que operan con sus rasgos 'fundamentales' tropiezan con el hecho literario vivo. Mientras que se hace cada vez más difícil dar una definición firme de la literatura, cualquier contemporáneo señalará sin vacilar qué es un hecho literario"* (Volek, ed. 1992: 208). No hay que detenerse en la actualidad de un pensamiento como el que subyace en estas afirmaciones. Se encontrará una traducción francesa de este mismo trabajo en Tinianov (1991: 212-231).

5. 2. Teoría de la historia literaria

En esta línea, el mismo Tinianov enuncia en 1927 la más conocida teoría sobre la historia literaria, que prueba la apertura del último pensamiento

formalista a las cuestiones contextuales. Tales propuestas se encuentran en su trabajo titulado *Sobre la evolución literaria.*

Pueden leerse dos versiones españolas distintas de este artículo, dos francesas y una inglesa. La españolas están en: Tynianov, Eikhenbaum y Shklovski (1973: 115-139), y en E. Volek (ed. 1992: 251-267); las francesas, en: TL (120-137), y Tinianov (1991: 232-247); y la inglesa, en: Matejka y Pomorska (eds. 1978: 66-78).

El punto de llegada del formalismo en su aspecto teórico lo representa muy bien el conocido trabajo conjunto de Roman Jakobson y Iuri Tinianov, *Los problemas del estudio de la literatura y la lengua* (1928). Allí se expone de forma escueta la definición funcional de la literatura, y la necesidad de una consideración diacrónica del sistema literario en correlación con las otras series históricas.

Puede leerse la traducción española de este trabajo en E. Volek (ed. 1992: 269-271), la francesa en TL (138-140), y la inglesa en L. Matejka y K. Pomorska (eds. 1978: 79-81).

5. 3. Análisis estructural del cuento maravilloso

Por la gran repercusión que ha tenido en los estudios estructuralistas de los años 60, conviene recordar también como una importante aportación del último formalismo el trabajo de Vladimir Propp (1895-1970), *Morfología del cuento* (1928), donde se establecía un modelo de 31 funciones básicas que, dispuestas en una secuencia precisa, explicaban todas las manifestaciones concretas de los cuentos maravillosos.

5. 4. Disolución del grupo

Las condiciones políticas han evolucionado mucho en la Rusia de los últimos años veinte: la construcción del socialismo se convierte en el objetivo de la acción social. La *Asociación Rusa de Escritores Proletarios* controla y dirige toda actividad literaria y crítica hacia tal fin. El más beligerante de los formalistas, V. Sklovski, va a ser también quien firme el acta de desaparición del grupo en 1930, cuando en su artículo *Un monumento al error científico* escriba:

"Por lo que a mi se refiere el formalismo es algo que pertenece al pasado. Todo lo que queda del formalismo es la terminología, hoy en día generalmente aceptada, así como una serie de observaciones tecnológicas" (en V. Erlich, 1974: 196).

Cualquier actividad de investigación está acabada; es la dispersión del grupo y de sus intereses. Aunque inmediatamente después de la muerte de Stalin empiezan a gozar de un margen mayor de maniobra y aparecen trabajos de Sklovski sobre la ficción narrativa (*Prosa artística. Reflexiones y análisis*, 1959), de Eichenbaum sobre Tolstoi o Lermontov, de Tomachevski sobre Pushkin o sobre versificación (*Verso y lengua*, 1959), y de V. Vinogradov, entre otros estudios, sobre *Estilística. Teoría del lenguaje poético. Poética* (1963) (Erlich, 1974: 201-206). [Vinogradov (1963), citado en la bibliografía, es traducción italiana de esta obra.]

6. HERENCIA FORMALISTA

6. 1. Círculo Lingüístico de Praga

Aunque la producción teórica del formalismo queda truncada en 1930, como se ha visto, sus ideas tuvieron una continuidad evidente en el *Círculo Lingüístico de Praga*; en la constitución del mismo, cuyas actividades se desarrollan entre 1926 y 1940, tuvieron un papel central los miembros del *Círculo Lingüístico de Moscú*, Roman Jakobson y Pietr Bogatirev (Erlich, 1974: 221-233). El análisis de las teorías del grupo checo demostrará sus raíces formalistas. Jakobson (1981), por ejemplo, insiste en esta continuidad entre los dos grupos.

Igualmente influyente fue el formalismo en la teoría literaria polaca anterior a la segunda guerra mundial, aunque esta corriente es menos conocida, y, por tanto, menos activa en el pensamiento contemporáneo (Erlich, 1974: 234-241).

6. 2. René Wellek en Estados Unidos

René Wellek (nacido en Austria en 1903), miembro activo del Círculo de Praga entre 1930 y 1935, emigrado a los Estados Unidos cuando Checoslovaquia fue invadida por los alemanes, no puede ignorar las ideas formalistas cuando escribe, junto con Austin Warren, una muy conocida *Teoría literaria* (1949). Los autores, en el prólogo a la primera edición, reconocen como modelo para su obra, entre otros, la *Teoría de la literatura* de Tomachevski (Wellek y Warren, 1949: 11-12). Y basta consultar el índice onomástico de la obra para apreciar que no falta ninguno de los nombres de los formalistas más conocidos, salvo el de V. Propp, quizá por el carácter muy específico de su

aportación, que se limita al cuento folclórico. La obra de Wellek y Warren se tradujo en 1953 al español con un prólogo de Dámaso Alonso.

6. 3. Victor Erlich y su panorama del formalismo

Hecho importante para la difusión del pensamiento formalista es la publicación en 1955 de la obra de Victor Erlich, *El formalismo ruso. Historia. Doctrina,* que sigue siendo trabajo clásico e imprescindible para documentarse sobre esta escuela.

6. 4. Formalismo y estilística

Si Wellek y Warren ponían entre los modelos de su obra el manual de Tomachevski, Dámaso Alonso en el prólogo a la traducción española del trabajo de Wellek y Warren hablaba de *"entrañable afinidad"* con los autores.

> Porque estos dos críticos, seguía Dámaso Alonso, *"no sólo tocaban en esta* TEORÍA LITERARIA *una gran parte de los temas que más me habían preocupado a lo largo de muchos años, sino que los trataban desde un punto de vista bastante cercano al mío, tanto que yo podía asentir sin la menor violencia a las tesis fundamentales de la presente obra"* (Wellek y Warren, 1949: 7).

Lapesa (1998: 176) comenta el curso de Dámaso Alonso en la Universidad Internacional de Santander, el año 1934, al que asistió como alumno, y dice que *"hasta nos dio a conocer las primicias del formalismo ruso, tan jaleado después"*. Quizá quiera decir que las tesis de Dámaso Alonso eran semejantes a las del formalismo, conocido después, no a un conocimiento directo de los escritos formalistas por parte del teórico español ya en los años 30.

Quizá no extrañará entonces que Helmut Hatzfeld establezca en 1956 una relación entre estilística y formalismo ruso. Lo que sí llama la atención es que sea en fecha tan temprana como la indicada, y en un trabajo titulado precisamente *Métodos de investigación estilística,* publicado además en una revista española. Por lo demás, no se trata de una mención de pasada, sino de la recensión, en dos páginas, con referencias bibliográficas, y con un epígrafe propio: *El formalismo ruso e investigación de métodos.*

Mucho más llamativa es la página en que el mexicano Alfonso Reyes se refiere a la *nueva crítica rusa* en un trabajo de 1940, cuando habla de la

estilística. Allí están los nombres de Brik, Eichenbaum, Vinogradov y Žirmunski (Reyes, 1986: 440).

6. 5. Roman Jakobson y su conferencia de 1958

Pero el principio de la verdadera revitalización del formalismo está en la conferencia de Roman Jakobson en la reunión interdisciplinar sobre el estilo que tuvo lugar en la Universidad de Indiana, en Bloomington, entre el 17 y el 19 de abril de 1958, y que lleva por título *Lingüística y poética*. La explicación que allí hace Jakobson de la *función poética* como aquella por la que el mensaje llama la atención sobre sí mismo ha llegado a ser la más conocida y extendida idea de la lengua poética entre los modernos estudiosos de la lengua y la literatura. Las raíces de esta definición están claramente, primero, en las teorías formalistas, y, después, en las funcionalistas del Círculo de Praga; la obra del mismo Jakobson, como habrá ocasión de ver, lo demuestra. Por lo demás, la figura del lingüista ruso está unida a los grandes episodios de la historia de las distintas manifestaciones del formalismo en los estudios literarios del siglo XX: el ruso, el checo, y el estructural de los años 60.

6. 6. La traducción de Tzvetan Todorov

Una aportación muy importante a la difusión de las ideas de los formalistas rusos en la poética estructuralista de los años 60 y 70 es la antología de textos traducida al francés por el entonces discípulo de R. Barthes, el búlgaro T. Todorov, que hacía poco, en 1963, había llegado a Francia. Tal selección de textos se publicó en 1965, con el título de *Théorie de la littérature*, lleva un prefacio de Roman Jakobson, y constituye una referencia clásica, y por tanto imprescindible, de la teoría literaria del siglo XX.

6. 7. Formalismo y semiótica

Cuando en 1970 le preguntan a M. M. Bajtin, para la revista *Novy Mir*, por su opinión sobre los estudios literarios, el teórico ruso establece una relación entre el carácter de las investigaciones formalistas y las de la escuela

semiótica de Tartu, que empiezan en los años 60 y tienen a I. Lotman como figura más conocida (Bajtin, 1979: 347).

Más claramente se refiere T. Todorov (1972) al resurgir de la poética en Rusia hacia 1962, y establece un parentesco entre este resurgir, que tiene que ver con el estructuralismo y la semiótica, y la poética de los formalistas, cuya herencia, aunque ocultada durante treinta años (1930-1960), no fue del todo olvidada.

El artículo de T. Todorov es una reseña de tres obras recientes que se inscriben en esa resurrección de los estudios de carácter formalista; entre ellas se encuentra la más conocida y traducida de I. Lotman, *La estructura del texto artístico*, 1970, que, según Todorov, no es del todo original. En efecto, *"secciones enteras de su libro desarrollan ideas hoy muy conocidas (especialmente las de Tinianov y Jakobson, o incluso de Valéry), un poco en el estilo de un manual"* (1972: 104).

Por lo demás, el mismo Lotman no oculta su deuda con los estudios formalistas del verso que lleva a cabo Tomachevski, por ejemplo (Lotman, 1970: 148).

6. 8. Formalismo y estética de la recepción

Ya nos hemos podido hacer una idea de que todo acercamiento a la literatura que parte de planteamientos en los que importa una consideración inmanente de la misma encuentra en las teorías de los formalistas rusos el origen de muchas de las cuestiones que le interesan. Hans Robert Jauss no olvida a los formalistas para fundamentar las propuestas de una corriente tan fértil en los estudios literarios más recientes como es la *"estética de la recepción"*. En efecto, en el discurso inaugural del día 13 de abril de 1967, en la Universidad de Constanza, que constituye el manifiesto de dicha tendencia crítica, el teórico alemán tiene muy en cuenta las ideas formalistas sobre la historia literaria (1967: 63-67), y no sorprende el leer allí mismo:

"Para mí, la teoría formalista de la 'evolución literaria' constituye el intento más importante de renovar la historiografía literaria" (Jauss, 1967: 93).

Pero no se trata de acumular más datos. Los textos de los formalistas son de lectura obligatoria para el estudioso de la literatura que se preocupa por una comprensión de lo que la constituye como técnica peculiar, artística, del lenguaje; en definitiva, para quien se sitúe en un punto de vista inmanente, heredero del punto de vista de la vieja poética y en sintonía con los numerosos estudios producidos a la luz de la moderna lingüística o la semiótica más actual. Pues como recuerda Peter Brooks (1994), la poética, concebida como estudio formal, debe ser parte ineludible del estudio de la literatura, independientemente del componente valorativo e interpretativo de la crítica literaria.

B. TEMAS PRINCIPALES DE SU TEORÍA

1. POR UNA CIENCIA DE LA LITERATURA

En su artículo, fundamental, como ya hemos visto, para el conocimiento de la escuela formalista, *La teoría del 'método formal'* (1925), Boris Eichenbaum deja muy claro que, para los formalistas, el problema esencial es el de la literatura como objeto de estudio, no el de los métodos que se apliquen en tal estudio. Aclara, por ejemplo:

> *"De hecho, no hablamos ni discutimos de ninguna metodología. Hablamos y podemos hablar únicamente de algunos principios teóricos que nos son sugeridos por el estudio de una materia concreta y de sus particularidades específicas, y no por tal o cual sistema acabado, metodológico o estético"* (TL, 31).

Lo esencial, dice enseguida Eichenbaum, es que la atención se concentre en el carácter intrínseco de la materia estudiada; el aislar un sistema inmóvil para la elaboración de términos, esquemas y clasificaciones, esto es lo propio de los epígonos y los eclécticos.

El objetivo de la ciencia literaria es el conocimiento de las particularidades específicas de los objetos literarios, lo que los diferencia de otras manifestaciones lingüísticas y artísticas. Esto no impide el que las obras literarias puedan ser utilizadas como objeto auxiliar por otras ciencias. A Roman Jakobson, en el trabajo antes mencionado sobre la moderna poesía rusa (1921), se debe una formulación, ya citada, de esta tesis en términos que desde entonces se repiten casi como si se tratara de un eslogan. Recordemos:

> *"Así, el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la literariedad, es decir, lo que hace de una obra concreta una obra literaria"* (QP, 15).

Pero, ¿cómo se concreta la *literariedad*? En los *procedimientos* literarios, entendidos en un sentido más amplio que en el de rasgos estilísticos solamente. Recordemos cómo el mismo Jakobson hablaba del *procedimiento* como personaje de los estudios literarios si estos quieren convertirse en ciencia (QP, 15).

> La cuestión de la literariedad en los términos en los que la plantean los formalistas sigue teniendo actualidad, como ilustra el trabajo de Jonathan Culler (1989), que liga este problema con el tan vivo de la ficcionalidad y de los actos de lenguaje. La literariedad se asocia con la constitución de un espacio de la teoría del siglo XX que es imposible no tener en cuenta. Véase, por ejemplo, Mircea Marghescou (1974).

2. LENGUA LITERARIA Y LENGUA COMÚN

El procedimiento literario se justifica por cuanto que cumple una función en la comunicación literaria. Se supone entonces que esta comunicación literaria tiene unas peculiaridades. La forma de determinarlas es, entonces, comparar la lengua en su funcionamiento literario y en su uso común. Los formalistas, en su búsqueda de la especificidad de la literatura, se orientan a la lingüística.

En un trabajo tan temprano como el de Yakubinski, *Sobre los sonidos de la lengua poética*, 1916, se encuentra ya enunciada la tesis general de las distintas funciones lingüísticas:

> *"Los fenómenos lingüísticos deben ser clasificados desde el punto de vista del fin deseado en cada caso particular por el hablante. Si los utiliza con un fin puramente práctico de comunicación, se trata del sistema de la lengua cotidiana (del pensamiento verbal), en la que los formantes lingüísticos (los sonidos, los elementos morfológicos, etc.) no tienen valor autónomo y no son más que un medio de comunicación. Pero se pueden imaginar (y existen en realidad) otros sistemas lingüísticos en los que la finalidad práctica retrocede al segundo plano (aunque no desaparezca completamente) y los formantes lingüísticos obtienen entonces un valor autónomo"* (TL, 39).

Encontramos enunciada la idea fundamental, de indudable alcance general en relación con una teoría estética, de la autonomía de la forma lingüística literaria, que se caracteriza por imponerse como tal forma.

Jakobson diferenció también la función de la lengua poética y la de la lengua emocional, sistemas que frecuentemente se confunden porque la poesía puede emplear métodos de la lengua emocional. Pero sus funciones son claramente distintas (TL, 61).

3. LA "DESAUTOMATIZACIÓN"

Quizá sea imprescindible explicar brevemente el principio estético general, la concepción del arte que subyace a estas explicaciones de la literatura como forma artística y a la necesidad de un estudio inmanente de la misma. Pues en el repetidamente mencionado trabajo de Eichenbaum (TL, 34) se observa que las nociones y principios elaborados por los formalistas miraban a la teoría general del arte.

El principio básico de la estética formalista es el de la *desautomatización* de la percepción de la forma. Es decir, el arte busca que la atención del receptor se detenga, cuando entra en contacto con la obra, y la perciba como algo nuevo.

Un trabajo como el de Victor Sklovski, *El arte como procedimiento*, 1917, abunda en afirmaciones que podrían ilustrar perfectamente esta tesis. Por ejemplo:

> *"Al examinar la lengua poética tanto en sus constituyentes fonéticos y léxicos como en la disposición de las palabras, y de las construcciones semánticas constituidas por estas palabras, nos damos cuenta de que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos: es creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo; su visión representa el objetivo del creador y es construida artificialmente de forma que la percepción se pare en ella misma y llegue al máximo de su fuerza y de su duración"* (TL, 94).

Será artístico el procedimiento que retenga nuestra percepción, y en poesía abundan precisamente los recursos encaminados a este fin.

El concepto de *desautomatización* queda mejor aclarado cuando se piensa en la importancia que para los formalistas tiene la idea de "sensación de la forma", o el carácter relativo del hecho literario.

> Pozuelo Yvancos (1979) ofrece un estudio de la poesía amorosa de Quevedo como práctica desautomatizadora de la tradición petrarquista. Pozuelo (1988a) analiza, desde el punto de vista teórico, el concepto formalista de la desautomatización.

3. 1. Sensación de la forma

En este mismo trabajo de Sklovski que acabamos de citar recordemos que el formalista se oponía a la idea de Potebnia de que la imagen poética hacía más asequible la realidad; lo que ocurre, más bien, es que la imagen poética no es más que uno de los medios del poeta para *hacer extraño* el objeto al que se refiere. Lo que se persigue es crear una impresión al máximo, y a este mismo fin están encaminados otros procedimientos como el paralelismo, la comparación, la simetría, la hipérbole, las figuras, que *"tienden a reforzar la sensación producida por un objeto"* (TL, 79). Reforzar la sensación es combatir el automatismo de la percepción.

Roman Jakobson lo decía también de manera concisa muy próxima a lo que es el enunciado de una consigna:

"La forma existe en tanto que nos es difícil percibirla, en tanto que sentimos la resistencia de la materia, en tanto que dudamos" (QP, 12).

En explicación muy próxima a la de Sklovski, los procedimientos literarios son considerados por Jakobson también un medio de hacer más sensible el objeto. En su trabajo de 1921, *Sobre el realismo artístico*, dice:

"Los tropos nos vuelven el objeto más sensible y nos ayudan a verlo. En otros términos, cuando buscamos la palabra justa que pudiera hacernos ver el objeto, elegimos una palabra que nos es inhabitual, al menos en ese contexto, una palabra violada. Esta palabra inesperada puede ser lo mismo la apelación figurativa que la apelación propia: hay que saber cuál de las dos está en uso" (TL, 101).

La frase que hemos destacado al final pone de manifiesto que no se trata de asignar un valor estético en abstracto al procedimiento, sino de saber que es el que contrasta con el uso general, y que por tanto se hará más perceptible en su forma. Luego el procedimiento es estético en relación con el contexto usual.

Puede leerse este trabajo de Jakobson sobre el realismo traducido al español en Volek (ed. 1992: 157-167), y en otra traducción, de Floreal Mazza, en R. Piglia (comp.), *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo [1969], 1972, 2.ª ed., págs. 159-176. Está editado en francés en QP, 31-39; y en inglés, en Matejka y Pomorska (eds. 1978: 38-46).

El enemigo del arte es la percepción automática, y contra ella lucha la pintura lo mismo que la poesía, según sostiene el mismo Jakobson en su trabajo de 1919, *Futurismo*.

Dice exactamente Jakobson: *"Repetidas, las percepciones se hacen cada vez más mecánicas; los objetos ya no son percibidos, sino aceptados a ciegas. La pintura se opone al automatismo de la percepción, llama la atención sobre el objeto. Pero, enevejecidas, las formas artísticas son igualmente aceptadas a ciegas. El cubismo y el futurismo utilizan ampliamente el procedimiento de percepción-hecha-difícil, al que corresponde en poesía la construcción en escalera, puesta al día por los teóricos contemporáneos"* (QP, 29).

Todo arte es necesariamente construido, obedece al principio del realce de la forma, incluso el arte llamado "realista", como explica al analizar, entre otros, el concepto de "verosimilitud" en su estudio sobre el realismo artístico.

Resulta difícil no citar otro texto de Sklovski en que está magníficamente explicada la función estética de la forma: *"El poeta quita todas las señales de su lugar, el artista es el instigador de la rebelión de los objetos. Entre los poetas, los objetos se rebelan, rechazando sus antiguos nombres, y se cargan de un sentido suplementario con el nuevo nombre. El poeta se sirve de las imágenes, de los tropos para hacer comparaciones; llama, por ejemplo, al fuego una flor roja, o aplica un nuevo epíteto a la palabra antigua, o dice, como Baudelaire, que la*

carroña tenía sus piernas al aire como una mujer lúbrica. Así el poeta lleva a cabo un desplazamiento semántico, saca la noción de la serie semántica en que se encontraba y la coloca, con la ayuda de otras palabras (de un tropo), en otra serie semántica; así sentimos la novedad, la colocación del objeto en una nueva serie. La nueva palabra es puesta al objeto como un nuevo vestido. La señal es quitada. Es uno de los medios de hacer perceptible el objeto, de transformarlo en un elemento de obra de arte" (TL, 184-185).

3. 2. Carácter relativo del hecho literario

Si el arte depende de la percepción, y esta deja de ser artística en cuanto que la costumbre convierte en habitual un procedimiento, por esperado en un contexto, el hecho literario es algo relativo. Depende de que la forma empleada no se haya gastado, de que el receptor, por no esperarla, se entretenga en su percepción.

Roman Jakobson, en el tantas veces citado trabajo de 1921 sobre la moderna poesía rusa, establece tres contextos que relativizan el lenguaje poético: la tradición poética presente, el lenguaje cotidiano de hoy, y la tendencia poética que preside la manifestación particular (QP, 11).

Y en su estudio, también de 1921, sobre el realismo artístico, explica cómo el concepto de verosimilitud, con el que el realismo se suele identificar, es relativo. Pues según la actitud reformista o conservadora de autor y lector respecto a los usos artísticos de una época, se pueden distinguir cuatro tipos de verosimilitud: la del autor reformador, la del autor conservador, la del lector reformador y la del lector conservador.

El carácter relativo del hecho literario está en la base de la teoría formalista sobre la historia literaria. Pues en cuanto que el hecho literario deja de ser percibido como tal en una época, pasará a otra serie, no literaria, según explica I. Tinianov, en su trabajo de 1927 sobre la evolución literaria:

> *"Lo que es 'hecho literario' para una época, será un fenómeno lingüístico perteneciente a la vida social para otra e inversamente, según el sistema literario con relación al que este hecho se sitúe"* (TL, 125).

> Un poco más arriba había afirmado el carácter relativo del hecho literario en los siguientes términos: *"La existencia de un hecho como* hecho literario *depende de su cualidad diferencial (es decir, de su correlación ya con la serie literaria, ya con una serie extraliteraria), en otros términos, de su función"* (TL, 124-125).

Con esto entramos en la interesante visión formalista de la historia de la literatura –tan apreciada por H. R. Jauss, según vimos–, sobre cuya teoría Tinianov precisamente dejó trabajos bien conocidos.

4. TEORÍA DE LA HISTORIA LITERARIA

Las formas, automatizadas por la repetida percepción, pierden su carácter artístico, y una nueva forma nace para cumplir la función estética. La visión de la historia de la literatura de los formalistas busca, de acuerdo con su objetivo de estudio científico del arte de la palabra, una explicación que se aparte del psicologismo y del biografismo imperantes en la historia literaria de su tiempo. Las formas, pues, evolucionan también autónomamente; hay una razón intrínseca, de orden estético, para que las formas artísticas cambien.

Sklovski, por ejemplo, discute el que, como sostiene Veselovski, la nueva forma surja para expresar un contenido nuevo. En un artículo de 1919, *La unión entre los procedimientos de composición y los procedimientos estilísticos generales*, enuncia claramente el principio de explicación de la historia de las formas literarias:

> *"La nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar la antigua forma que ha perdido ya su carácter estético"* (TL, 50).
>
> Hay traducción española en E. Volek (ed. 1992: 123-156); el texto de la cita puede leerse también en página 130 de esta otra versión.

Es importante destacar que la incursión en los problemas del cambio de las formas refuerza la idea de *función*, que relativiza la de *procedimiento*. Éste deja de ser un artefacto abstracto para definirse por su función en una determinada época.

4. 1. Aspecto dialéctico de todo cambio

Tampoco comparten los formalistas la idea de un progreso continuado de padres a hijos, antes al contrario destacan el aspecto dialéctico, de lucha, que hay en todo cambio. Dice, por ejemplo, Tinianov, en su libro de 1921, *Dostoievski y Gogol*:

"Cuando se habla de la tradición o de la sucesión literaria, generalmente se imagina una línea recta que une los jóvenes de cierta tendencia literaria con sus antepasados. Sin embargo, las cosas son bastante más complejas. No es la línea recta la que se prolonga, sino que se asiste más bien a una salida que se organiza a partir de un determinado punto que se rechaza... Toda sucesión literaria es ante todo un combate, es la destrucción de un todo ya existente y la nueva construcción que se lleva a cabo a partir de los elementos antiguos" (TL, 68).

En la frase que se ha destacado se encuentra una nítida expresión del carácter dialéctico de toda novedad artística. Por su parte, Sklovski habla también por la misma época, en su libro *Rosanov* (1921), de la línea entrecortada que suele seguir la evolución literaria: en una época coexisten varias escuelas; una de ellas es la oficial, y las otras están como escondidas, hasta que una más joven produce formas distintas que desplazan a las antiguas. En este mismo trabajo se acuña el concepto de "*autocreación dialéctica de formas nuevas*", para insistir precisamente en la autonomía de la evolución literaria (TL, 68-70).

Puede leerse en español una parte del primer capítulo de este libro en E. Volek (ed. 1992: 171-176).

4. 2. La historia literaria como sistema

La propuesta más sistemática de un conjunto de principios para la explicación de la historia literaria es la de I. Tinianov en su trabajo de 1927 titulado *Sobre la evolución literaria.*

Fredric Jameson (1972: 98-102) comenta la teoría de Tinianov sobre la historia literaria desde una perspectiva sociológica, en comparación con Lukács, por ejemplo, y la opone a la de Sklovski.

Tinianov parte de que la obra literaria constituye un sistema y la literatura también es otro sistema. Dentro del sistema de la obra, un elemento tiene una función constructiva, al entrar en correlación con otros elementos de la obra. Pero este elemento puede relacionarse con elementos semejantes (función *autónoma*) y con elementos distintos (función *sínoma*) de otras obras.

La consideración de estas funciones es imprescindible en el estudio de la literatura, dado que el hecho literario sólo existe como *hecho diferencial*, respecto de la serie literaria o de la serie extraliteraria. ¿Cuáles son las series vecinas con las que se correlaciona la serie literaria? La vida social, dice Tinianov.

¿Cómo se relacionan? Por su aspecto verbal. Es decir, la literatura, en la vida social, desempeña una *función verbal.* [No nos podemos detener en los detalles de esta función, de la que Tinianov da numerosos ejemplos (TL, 131-134).]

No piensa Tinianov que sean caminos adecuados los que van por la psicología del autor o por el establecimiento de relaciones de causa a efecto entre el medio (social o biográfico) del autor y su obra. Las *condiciones literarias* explican también el momento y la dirección de las influencias literarias. La evolución literaria se explica en términos de *sustitución de sistemas*, y éstos cambian cuando lo hace la función de los elementos formales.

> Entre las tesis firmadas por Tinianov y Jakobson, en 1928, con el título de *Los problemas del estudio de la literatura y la lengua*, se encontrarán referencias también a una teoría del cambio de las formas literarias. Por ejemplo, que la historia literaria está íntimamente unida a las otras series históricas. O afirmaciones tan claras como la siguiente: *"El sincronismo puro resulta ser ahora una ilusión: cada sistema sincrónico contiene su pasado y su futuro, que son elementos estructurales inseparables del sistema"* (TL, 139). Es decir, en todo sistema hay elementos arcaizantes, que remiten a un pasado, y elementos innovadores, que anuncian un cambio.

Lo que nunca se pierde de vista es una exigencia de atención centrada principalmente en la literatura como tal, y si se relaciona con otros hechos de la realidad social e histórica, lo hará en cuanto serie distinta de las demás. Lo que importa es que no se diluya una consideración autónoma de la literatura.

5. LOS GÉNEROS LITERARIOS

Resulta imposible presentar detenidamente el contenido de los trabajos formalistas, riquísimos en matices y detalles, dados los límites del presente estudio. Es, sin embargo, imprescindible aludir a las líneas generales de la discusión de un tema tan importante como el de los géneros literarios.

5. 1. Definición

El problema de los géneros literarios no se plantea en el formalismo como una cuestión casi metafísica de formas o actitudes abstractas, sino como posibilidad de agrupar las obras de acuerdo con la utilización de determinados procedimientos.

Boris Tomachevski desarrolló la más completa definición formalista de *género*. [Puede leerse la definición de género en su *Teoría de la literatura* (1925: 211-215).] Explica que se pueden distinguir clases de grupos de obras según la procedencia de los procedimientos. Así, se da: 1. Una diferenciación *natural*, cuando la base para la combinación de los procedimientos está en cierta afinidad; 2. Una diferenciación del *hábito literario*, si la base está en la finalidad de la obra, en las circunstancias de su producción y consumo; 3. Una diferenciación *histórica*, cuando el fundamento se sitúa en la imitación de obras pasadas o en tradiciones literarias.

Los procedimientos perceptibles alrededor de los que se agrupan los demás procedimientos de la obra son las *características del género*. Éstas pueden ser de tipo muy variado: temáticas (como en la novela policiaca, o en la epistolar), utilización de prosa o verso, el destino que se dé a la obra (ser leída o representada, como en el teatro); en resumen, no hay un único criterio para diferenciar los géneros.

Lógicamente, tampoco se puede proponer una clasificación cerrada y completa de los mismos, ni que valga para todas las épocas, pues ya sabemos que la función de una forma, de un procedimiento, cambia en el tiempo.

Antes de desarrollar la cuestión de la evolución de los géneros, veamos en palabras del mismo Tomachevski cómo se constituye el género en torno a unos procedimientos dominantes:

> *"Estas características del género, es decir, los procedimientos que organizan la composición de la obra, son los procedimientos dominantes, los cuales subordinan a sí mismos todos los demás procedimientos necesarios para la creación de la obra literaria. Este procedimiento dominante, principal, se llama, a veces,* dominante, *y el conjunto de las dominantes es el momento determinante en la formación del género"* (1925: 211-212).

Queda bien patente el carácter pragmático de la definición formalista del género literario.

5. 2. Evolución de los géneros

De acuerdo con la concepción funcional de la forma literaria, ya antes comentada a propósito de la teoría de la historia literaria, es totalmente esperable que los formalistas hablen del cambio de los géneros. Así lo hace, por

ejemplo, Tinianov cuando piensa que la definición de género depende del sistema con el que se relaciona, para sostener de forma general lo siguiente:

> *"En realidad, no hay un género constante, sino variable, y su material lingüístico, extraliterario, lo mismo que la manera de introducir este material en literatura, cambian de un sistema literario a otro. Los mismos rasgos del género cambian"* (TL, 126).

En la teoría formalista se encontrarán apreciaciones muy valiosas sobre los detalles de la forma en que los géneros cambian. Por ejemplo, Eichenbaum observa cómo el género elevado degenera hacia lo cómico o lo paródico (TL, 208-209).

> Véase también lo que dice Tinianov, en *Tesis sobre la parodia* (1921), sobre la relación entre mecanización de un procedimiento y parodia (en E. Volek, ed. 1992: 169-170).

Tomachevski se refiere al desarrollo del género a partir de la tendencia de una obra a parecerse a otra obra anterior; o a la manera de disgregarse; o a la forma en que un género vulgar sucede a otro elevado (1925: 212-214).

5. 3. Tipología

Consecuencia de la concepción formalista de los géneros es que no se encuentre un cuadro acabado de los mismos. Iría en contra, precisamente, de todo lo que se ha visto que pensaban sobre el género. Tomachevski expresa claramente una actitud relativista y utilitaria a la hora de formar un cuadro con los grupos de obras:

> *"Hay que señalar también que la clasificación de los géneros es compleja. Las obras se dividen en amplias clases, las cuales a su vez se diferencian por su especie y por su variedad. Desde este punto de vista, recorriendo la escala de los géneros, a partir de las clases abstractas nos adentraremos en los géneros históricos (el "poema byroniano", el "cuento chejoviano", la "novela balzaquiana", la "oda espiritual", la "poesía proletaria"), hasta las distintas obras"* (1925: 215).

Esto no quiere decir tampoco que se desprecie, ni mucho menos, una descripción de los procedimientos que caracterizan las clases de obras. Baste recordar la distinción entre narración corta y novela que teorizan Sklovski (TL, 170-196) o Eichenbaum (TL, 202-204).

> Sobre los formalistas rusos y los géneros literarios, véase Mercedes Rodríguez Pequeño (1991).

6. ESTILÍSTICA

En el apartado de "estilística" se quiere llamar la atención sobre la importancia de los análisis concretos llevados a cabo por los formalistas, y sobre los conceptos que las exigencias de tales análisis les llevan a acuñar. Veamos unas cuantas indicaciones de tal actividad analítica.

6. 1. El verso

Por lo que se refiere a sus estudios sobre las formas en verso, hay que destacar el enorme interés que siguen teniendo las teorías métricas de los formalistas. Interés que reside especialmente en que los análisis de la técnica del verso tienen como finalidad una explicación estética, con lo que la métrica enlaza de forma natural con la poética.

Baste recordar los trabajos de Osip Brik sobre las repeticiones sonoras (estas desempeñan un papel estético en cuanto que son manifestación del principio de combinación), o sobre ritmo y sintaxis (véase TL, 143-153; Volek, 1995: 19-35; Matejka y Pomorska, 1978: 117-125).

Ténganse en cuenta también los trabajos de Boris Tomachevski; por ejemplo, el artículo titulado *El problema del ritmo poético*, 1923, del que pueden leerse fragmentos en TL (154-162), donde la noción de ritmo se amplía a todos los elementos lingüísticos que intervienen en la construcción del verso; o el magnífico resumen escolar de versificación general que hace en su manual de 1925, *Teoría de la literatura*, por no citar nada más que algunos de sus estudios métricos.

Aunque no se trate de hacer una reseña completa de trabajos formalistas sobre el verso, de ninguna forma puede olvidarse el trabajo de I. Tinianov, *El problema de la lengua poética*, 1924, donde la métrica queda integrada de forma natural en la semántica, pues la significación de las palabras en poesía depende de la construcción del verso.

Roman Jakobson, en el tomo V de sus *Selected Writings*, dedicado a los estudios sobre el verso, dice que durante toda su vida académica se ha sentido atraído por la *"vasta ciencia del verso"* y su abundancia de problemas (1966-1988, V: 572).

Por último, V. Žirmunskij es autor de un importante trabajo sobre la rima en la poesía rusa, y de una introducción a la métrica (1925) que, traducida al

inglés en 1966, muestra su valor como síntesis magnífica de teoría métrica general; por supuesto, todavía debe consultarse a la hora de hacer un estudio de métrica.

En 1934, Roman Jakobson hacía una valoración y balance de los análisis formalistas del verso en los siguientes términos:

> *"[...] la contemporánea ciencia rusa del verso ha aventajado en muchos aspectos a la investigación occidental, especialmente en la cuestión de ligar la prosodia del verso con la lingüística, el sonido con el significado, la rítmica y la melódica con la sintaxis, y en general 1) por vencer cualquier empirismo superficial, 2) por una tajante distinción entre verso y su recitación, 3) por un acercamiento funcional al lenguaje poético, 4) por rechazar las valoraciones normativas, 5) por deshacerse del egocentrismo estético, 6) por tratar el verso como hecho social, 7) por solucionar la antinomia metro-ritmo, y 8) por buscar una interpretación dialéctica del desarrollo de las formas del verso"* (1966-1988, V: 571, traducción nuestra del inglés).

Es imposible hacer una descripción mejor que la de Jakobson, en las palabras que se acaban de citar, de la significación de los estudios formalistas sobre el verso.

> Puede encontrarse una relación más extensa de trabajos de los formalistas sobre el verso, así como otras noticias de interés para este asunto, en nuestro estudio sobre métrica y poética (Domínguez Caparrós, 1988: 11-19). Otros textos sobre el verso, de Eichenbaum, Jakobson y Tomachevski, en E. Volek, 1995.

6. 2. La prosa

Una cuestión central en la teoría formalista de la prosa es la de la tipología de las formas narrativas. Veamos algo de lo que, con distintos criterios, han dicho los autores rusos a este respecto.

B. Eichenbaum (TL, 197-211) parte de la importancia que tiene el que las formas en prosa estén asociadas al *lenguaje escrito*. El relato del autor se orienta entonces hacia la forma espistolar, las memorias, las notas, el folletín... Si los diálogos son construidos según los principios de la conversación, entonces entran en la prosa elementos del habla. Si en ese diálogo se le da un papel todavía mayor a uno de los personajes, entonces se acerca al relato oral. La *narración corta* muestra esta aproximación de la prosa al habla, y el carácter oral es evidente en las narraciones cortas italianas de los siglos XIII y XIV. A partir de mediados del siglo XVIII, pero sobre todo en el siglo XIX,

se desarrollan las formas escritas de las descripciones de costumbres, viajes, vida mental... Se trata de formas escritas que explican la novela del siglo XIX (Dickens, Balzac, Tolstoi...), lugar del uso amplio de descripciones, retratos psicológicos y diálogos.

6. 3. Elementos de narratología

Si bien es cierto que los formalistas no llegan a terminar una auténtica teoría de la narración, sino que dan la impresión de haberse quedado en una fase inductiva de observación y descripción de procedimientos, no es menos cierto que la moderna narratología, tal y como se desarrollará en los años 60 y 70, tiene sus principios en la teoría rusa. Baste recordar lo que los formalistas dijeron acerca de la distinción entre *fábula* (lo que realmente ha ocurrido) y *trama* (la forma en que lo realmente ocurrido aparece en la obra; o también la forma en que lector se entera de lo que ocurre) (Tomachevski, TL, 268).

Léase la discusión de los conceptos de *fábula* y *trama* (*sjujet*) en Tomachevski (1925: 182-194). Lubomír Doležel (1990: 124-146) destaca los antecedentes alemanes de la teoría de la narración del formalismo.

6. 3. 1. Relato objetivo y relato subjetivo

B. Tomachevski, también, trata de las diferencias entre relato *objetivo* y relato *subjetivo* en términos que recuerdan la moderna teoría del punto de vista adoptado en la narración. Así, es *objetivo* el relato en el que el autor lo sabe todo –lo que hoy llamaríamos *narrador omnisciente*–, hasta los pensamientos más secretos de su héroe. *Subjetivo* es el relato en el que lo narrado se sigue a través del saber de un *narrador concreto* (que es un personaje o alguien que oye lo ocurrido); en el caso de relato subjetivo se necesita explicar, justificar cómo se obtiene cada información (TL, 277-278).

6. 3. 2. La narración corta

En este apartado hay que mencionar también los análisis que llevó a cabo V. Sklovski sobre los procedimientos de construcción en la narración corta

(en *escalera*, en *círculo*); o sobre la forma de unir varias narraciones cortas (*enhebramiento*: las narraciones cortas se unen por un personaje común; *encuadre*: una narración corta sirve de cuadro para un conjunto de narraciones cortas, como en la picaresca) (véase TL, 170-196; y abreviado, en Volek, 1995: 121-136).

6. 3. 3. Motivación

Hay que recordar igualmente lo que dijo Tomachevski sobre la *motivación*, es decir, sobre la justificación de la presencia de un elemento en la obra. Recordemos la clasificación que hacía Tomachevski (TL, 282-292; y también en 1925: 194-203) de la motivación en: *composicional*, cuando el motivo se justifica por su papel en el desarrollo de la fábula –Chejov decía que si al principio de la narración aparece un gancho, al final el protagonista debe colgarse de él–; *realista*, cuando el motivo viene exigido por la verosimilitud; y *estética*, si responde a una exigencia de novedad, de singularización de la forma.

Por no hablar de la gran contribución a la moderna narratología que supuso la obra de Vladimir Propp sobre el cuento folclórico, tema al que no hay más remedio que referirse, aunque sea brevemente, como se hará al final.

6. 3. 4. Narración corta y novela

La atención prestada por Sklovski (TL, 170-196) y por Eichenbaum a las diferencias de *narración corta* y *novela* son aportaciones igualmente clásicas a la teoría moderna de la narración. Eichenbaum no tiene dudas sobre la diferencia radical entre una y otra forma:

> *"La novela y la narración corta no son formas homogéneas, sino, al contrario, formas profundamente extrañas la una a la otra. Por eso es por lo que no se desarrollan simultáneamente, ni con la misma intensidad en una misma literatura. La novela es una forma sincrética (poco importa si se desarrolla directamente a partir de la recopilación de narraciones cortas o si se ha complicado al integrar descripciones de costumbres); la narración corta es una forma fundamental, elemental (lo que no quiere decir primitiva). La novela viene de la historia, del relato de viajes; la narración corta viene del cuento, de la anécdota. De hecho se trata de una diferencia de principio, determinada por la extensión de la obra"* (TL, 202).

Allí se encontrará también la comparación que hace el mismo Eichenbaum entre la narración corta y una ecuación de una incógnita, y la novela y un sistema de ecuaciones de muchas incógnitas. En otro trabajo estudia la construcción de la narración corta, cuando analiza *El Abrigo* de Gogol (TL, 212-233).

6. 4. Teoría del cuento de V. Propp

Merece la pena hacer una breve reseña de la obra de Propp, *Morfología del cuento*, 1928, porque supuso para los análisis estructuralistas un modelo de estudio de la narración, como demuestra, por ejemplo, el quehacer de Claude Bremond, entre otros. Bien es verdad que la aplicación de la teoría del cuento popular de Propp a la narración literaria presenta problemas.

Propp compara entre sí los temas de los cuentos maravillosos, para lo que hay que aislar sus partes constitutivas, que servirán de base para tal contraste. El resultado de este análisis y comparación será una *morfología*, es decir, una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto. En la comparación se descubren valores constantes y valores variables:

> *"Lo que cambia son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes"* (1928: 32).

Por *función* se entiende *"la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga"* (1928: 33).

Las cuatro tesis fundamentales de Propp son las siguientes:

> *"1. Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento".*
>
> *"2. El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado"* (1928: 33).
>
> *"3. La sucesión de las funciones es siempre idéntica"* (1928: 34).
>
> *"4. Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura"* (1928: 35).

Propp distingue 31 funciones básicas en la estructura del cuento maravilloso.

Estas funciones, que deben aparecer en el mismo orden, son: I. Alejamiento; II. Prohibición; III. Transgresión; IV. Interrogatorio; V. Información; VI. Engaño; VII. Complicidad; VIII. Fechoría; IX. Transición; X. Principio de la acción contraria; XI. Partida; XII. Primera función del donante; XIII. Reacción del héroe; XIV. Recepción del objeto mágico; XV. Desplazamiento; XVI. Combate; XVII. Marca; XVIII. Victoria; XIX. Reparación; XX. Vuelta; XXI. Persecución; XXII. Socorro; XXIII. Llegada de incógnito; XXIV. Pretensiones engañosas; XXV. Tarea difícil; XXVI. Tarea cumplida; XXVII. Reconocimiento; XXVIII. Descubrimiento; XXIX. Transfiguración; XXX. Castigo; XXXI. Matrimonio.

Este sería el esquema de funciones, con su sucesión, en el que cabe la estructura de cualquier cuento maravilloso. No quiere decir que todos los cuentos maravillosos deban presentar todas las funciones, sino que las funciones (acciones) de un determinado cuento responden, en su organización, a parte del esquema general.

Tampoco es necesario que cada función esté desempeñada por un personaje distinto, sino que puede ocurrir que: 1) La esfera de acción corresponde exactamente con el personaje; 2) Un único personaje ocupa varias esferas de acción; 3) Una única esfera de acción se divide entre varios personajes.

Del interés que la obra de Propp tiene desde una perspectiva estructuralista, da cuenta la polémica entre el antropólogo Claude Lévi-Strauss y el autor ruso en los años 60 (Lévi-Strauss, Propp, 1960-1964). El investigador francés reconoce el valor de la obra de Propp como pionera. Meletinski (1968) explica la génesis y subraya la vitalidad del estudio del investigador ruso. Peter de Meijer (1981) informa cumplidamente de los trabajos sobre análisis del relato herederos de la morfología del cuento de Propp. Para algunos aspectos de la génesis ideológica e inscripción social de los trabajos de V. Propp, véase A. Sánchez Trigueros (1996). Peter Gilet (1998) inserta la teoría de Propp en la tradición que va de Platón al feminismo.

CAPÍTULO 2

La teoría del *Círculo Lingüístico de Praga* y el nacimiento de la semiótica literaria. Teoría rusa postformalista

A. CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA

1. INTRODUCCIÓN

La historia de la teoría literaria del siglo XX tiene que tratar, después del formalismo ruso, del pensamiento literario de la Escuela de Praga, y esto debe ser así tanto por razones cronológicas (la fundación del *Círculo Lingüístico de Praga* coincide con la última etapa de la escuela formalista rusa) como por motivos que tienen que ver con los lazos evidentes entre una y otra corriente teórica: Roman Jakobson es protagonista en los dos círculos (el de Moscú y el de Praga), y otros miembros del formalismo ruso intervienen también en las reuniones de la capital checa.

Por lo demás, el interés de sus investigaciones se centra en cuestiones semejantes –la consideración funcional de la lengua literaria, por ejemplo–, aunque hay dos novedades notables:

- La creación de una teoría literaria estructural, es decir, una poética estructural.

- Y la fundación de la semiología del arte, que incluye, lógicamente, una consideración de la obra literaria como signo, según explicará Jan Mukařovský.

1. 1. Influencia del Curso de Ferdinand de Saussure

Las dos novedades se comprenden por la incidencia fundamental del *Curso de Lingüística General* (1916) de Ferdinand de Saussure (1857-1913) en la teoría literaria. Roman Jakobson (1975: 50) cuenta así la impresión que le produce el concocimiento del curso del lingüista suizo:

> *"Llegado a Praga en 1920, me procuré el Curso de Lingüística General, y es precisamente la insistencia, en el Curso de Saussure, sobre la cuestión de las relaciones lo que más me impresionó: corresponde de manera chocante con el énfasis de los pintores cubistas como Braque y Picasso, no en las cosas mismas, sino en sus relaciones. La misma actitud topológica que nos obsesionaba en lingüística se manifestaba al mismo tiempo en las artes y en las ciencias. Hay un término en el Curso de Saussure que me hacía pensar: es el de oposición, que sugería inevitablemente la idea de una operación lógica latente".*

La idea de estructura, fundada en su carácter de relación entre términos, estaba presente ya en el *Círculo Lingüístico de Moscú*, como dice el mismo Jakobson inmediatamente antes de las palabras citadas, aunque no conocían entonces el pensamiento de Saussure. L. Matejka (1975: 24) destaca también la importancia de la influencia del lingüista suizo. René Wellek (1991: 411 y 442) señala que el término *estructura* aparece, en su sentido técnico, en Mukařovský en 1928, y *estructuralismo*, como término para definir su posición, en 1934. Según Lubomír Doležel (1993: 179), Jakobson había acuñado el término *estructuralismo* en 1929 para referirse a los presupuestos científicos del *Círculo Lingüístico de Praga*. Frantisek Galan (1984: 63) da la fecha de 1932, en una entrevista a Mukařovský, como primera ocasión en que el término *estructuralismo* aparece *"como la designación de una nueva escuela de crítica literaria distinta del formalismo"*. La mención de Jakobson, en 1929, aparece en el contexto de la lingüística. Influye F. de Saussure especialmente, y después también K. Bühler, en cuya *Teoría del lenguaje* (1934) se encuentra el esquema de las funciones del lenguaje que completará Roman Jakobson en 1960, en *Lingüística y poética*. Las formas de la influencia de K. Bühler y el desarrollo de su teoría –por ejemplo, con la distinción de la función estética– en el pensamiento funcionalista del estructuralismo checo, están explicados con especial claridad y abundante documentación en L. Doležel (1990: 149-155).

El texto de Roman Jakobson expresa muy bien la incidencia de la idea de relación como centro del estructuralismo, y la extensión de la consideración

estructural a todas las artes, e incluso la visión del alcance general de la misma como principio de toda investigación científica.

Aunque la Escuela de Praga continúa, en cierta manera, los problemas planteados en la teoría literaria del formalismo ruso, la actitud ante los mismos es distinta. Sobre todo frente al primer formalismo, el de la mayor concentración en el análisis de los *procedimientos* artísticos, y menor atención a los problemas de la historia literaria o de las relaciones entre literatura y sociedad. En este sentido, la amplitud de miras que proporciona la consideración estructural de la obra se ha visto también como una oposición a la tendencia formalista a cierto mecanicismo, al recuento de procedimientos, es decir, a una simple taxonomía.

Véase, por ejemplo, L. Matejka (1975: 22), quien explica el nacimiento del estructuralismo checo por un rechazo al acercamiento mecanicista y taxonómico de los formalistas. Aunque el mismo estudioso sitúa el origen de este rechazo en el importante trabajo de R. Jakobson y I. Tinianov "El problema de los estudios literarios y lingüísticos", de 1928. Frantisek W. Galan (1984: 23) dice que las tesis de los checos sobre la historia literaria (tal y como la concibe Mukařovský, por ejemplo) no son más que un comentario a este importante trabajo de Jakobson y Tinianov. René Wellek (1991: 413) destaca el papel del formalismo, y especialmente de Jakobson, como origen del impulso inicial para la creación del *Círculo Lingüístico de Praga*, pero señala igualmente el explícito desacuerdo de Mukařovský con los formalistas en el prólogo a una traducción al checo, en 1934, del libro de Sklovski *Teoría de la prosa*. El concepto de estructura, por ejemplo, tiene un carácter dialéctico (relación y oposición), y esto se opone a los primeros formalistas, quienes eran *"técnicos algo ingenuos, empiristas con fuertes tendencias mecanicistas"*. Lubomír Doležel (1990: 155-158) destaca la superioridad del modelo estratificacional del estructuralismo checo sobre el modelo precedente, que califica de morfológico. Mercedes Rodríguez Pequeño (1995) estudia conjuntamente, como teoría eslava de la literatura, formalismo ruso, estructuralismo praguense, poética dialógica de Bajtin y semiótica soviética.

1. 2. Influencias filosóficas

Junto a la influencia de la lingüística, que dará lugar a la primera escuela de poética estructural, hay que señalar la de la filosofía de Husserl, quien llegó a participar personalmente en alguna reunión del *Círculo Lingüístico de Praga*, lo mismo que el polaco Roman Ingarden. El trabajo de este último, *La obra de arte literaria* (1930), es la mejor muestra de la aplicación de los principios de Husserl a la literatura.

Edmund Husserl interviene el 18 de noviembre de 1935 con una conferencia sobre fenomenología del lenguaje (R. Wellek, 1991: 413). Sobre la incidencia de

la fenomenología en el estructuralismo checo, y especialmente en R. Jakobson, véanse los trabajos de Elmar Holenstein. En el artículo de 1975, "Jakobson phénoménologue?", estudia tres aspectos de la fenomenología jakobsoniana: papel del sujeto en la constitución del lenguaje; papel del lenguaje en la constitución del mundo; y papel de la concepción fenomenológica de la teoría de las relaciones. Las mismas cuestiones son las desarrolladas en su trabajo de 1979. Para la influencia de Ingarden, véase David Herman (1997).

No hay que olvidar tampoco, si se quiere profundizar en el conocimiento de la teoría artística de la Escuela de Praga, el papel que desempeña la tradición checa de enseñanza de la estética en la Universidad. Mukařovský ocupa en 1938 una cátedra de estética de la que en el siglo XIX había sido primer titular el postkantiano J. F. Herbart (1776-1841), y cuya tradición puede calificarse de protoestructuralismo, por cuanto que la descripción objetivista del conocimiento se funda en la concepción de la belleza como cualidad de relaciones entre imágenes (Merquior, 1986: 48). Nadie mejor que Mukařovský ilustra la conjunción de fenomenología, lingüística estructural y tradición estética.

Así se desprende de las siguientes palabras de J. G. Merquior (1986: 49): *"El logro de Mukařovský consistió precisamente en combinar el hincapié fenomenológico en la calidad "intencional" del objeto estético con dos cosas: primero, la vieja concentración herbartiana en la forma como relación; segundo, y aún más importante, la perspectiva* semiológica *abierta por Saussure"*. F. W. Galan (1984: 48-49) señala también la influencia del formalismo estético de la tradición herbartiana en Mukařovský.

2. HISTORIA DEL CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA

Algunos datos de la historia del *Círculo Lingüístico de Praga* ayudarán a comprender mejor el carácter de esta escuela.

Salvo indicación expresa de otra fuente, los datos están tomados de V. Erlich (1974: 221-233) y de la muy clara y precisa nota de Lubomír Doležel (1993).

2. 1. R. Jakobson en Praga

Por lo que respecta a la teoría literaria, hay que destacar la aportación del formalismo ruso, que puede concretarse, entre otros, en el hecho de que

Jakobson, que residía en Praga desde 1920, publica una innovadora teoría del verso checo en 1923. [Pueden leerse fragmentos de este trabajo traducidos al francés en *Change*, 3 (1969: 72-79), y en Jakobson (1973: 40-50).]

La viva oposición entre quienes defienden por entonces el carácter acentual o cuantitativo del verso checo no tiene sentido después del trabajo de Jakobson, que plantea el problema, no en términos exclusivos de "espíritu" de una lengua, sino de convención artística. Estas ideas encuentran una acogida favorable entre quienes no estaban del todo satisfechos con el historicismo decimonónico y su imperio en la enseñanza de la lingüística. Entre ellos, figura destacada es Vilém Mathesius (1882-1945), director del seminario de inglés de la Universidad carolina de Praga.

2. 2. Fundación del Círculo Lingüístico de Praga

De las discusiones informales se pasa a la constitución del *Círculo Lingüístico de Praga*, cuya primera reunión se celebra el 6 de octubre de 1926 [esta es la fecha dada por Erlich (1974: 223). Jakobson (1971: 172) da la del 16 de octubre]. Preside Vilém Mathesius, y asisten Roman Jakobson, Bohuslav Havránek, Bohumil Trnka y Jan Rypka.

El círculo empieza a crecer hasta incluir unos 50 miembros, que no son exclusivamente checos. En un primer momento se integran, entre otros, Jan Mukařovský, Nicolai S. Trubetzkoy o Petr Bogatyrev.

> El etnólogo Petr Bogatyrev era conocido de R. Jakobson desde el mismo día en que coinciden, de estudiantes, en la cola para su primera inscripción en la universidad. Véase *L'Arc*, 60, "Jakobson", 19.

Los rusos, muchos de ellos miembros de los grupos formalistas, eran una parte importante del círculo.

2. 3. Consolidación del Círculo Lingüístico de Praga

Más tarde, en los años 30, se unen estudiosos más jóvenes como René Wellek, especialista en literatura inglesa, Felix Vodicka, cuyas ideas sobre la evolución literaria constituyen unos sólidos cimientos para la moderna teoría de la recepción, Jiri Veltrusky, investigador del teatro, o Josef Vachek.

No falta tampoco la asistencia ocasional a alguna de las reuniones del círculo de figuras internacionales bien conocidas como los filósofos E. Husserl o R. Carnap, el formalista B. Tomachevski o el lingüista francés É. Benveniste.

E. Husserl y R. Carnap son invitados por el *Círculo Lingüístico de Praga* para discutir las cuestiones de fenomenología y lógica del lenguaje en 1935 (Jakobson, 1971: 173). Allí mismo comenta Jakobson la aportación de los formalistas, y la apertura de espíritu frente a cualquier aislacionismo.

En una entrevista concedida por Jan Mukařovský, el 22 de febrero de 1969, para el número especial de la revista *Change* (Paris) dedicado a la *Escuela de Praga*, explica a grandes rasgos la fundación y forma de trabajar en el círculo:

"Un día Vilém Mathesius quiso que se discutieran algunas de sus tesis, y reunió algunos amigos. Un signo lejanamente precursor fue su artículo de 1911 sobre "la potencialidad de los fenómenos lingüísticos". Pero las cosas comienzan a partir de 1925 aproximadamente.

Los primeros en reunirse: Havránek, Trnka, el orientalista Rypka, J. Vachek –y Jakobson, Troubetzkoy, el etnógrafo Bogatyrev: los tres rusos, venidos del Círculo de Moscú.

Desde el principio se afirma la polivalencia del Círculo: lingüística, estética, teoría de la literatura.

La única condición necesaria para la entrada en el Círculo era presentar un informe discutido en común. Al principio las sesiones eran cerradas, pues se celebraban sencillamente en el despacho de Mathesius, en la Universidad Carlos. Con el tiempo, se fueron ampliando. Se convertían en sesiones públicas, sobre todo cuando se trataba de discusiones sobre las cuestiones de literatura. La discusión oral era la regla, en cada reunión, después de toda exposición.

El contratiempo de la ocupación nazi obligó al Círculo, evidentemente, a las sesiones restringidas. En esta forma casi clandestina, sobrevivió a la guerra mundial. Su final fue la organización de la nueva Academia" (Faye, 1969: 65).

2. 4. Etapa final

Roman Jakobson huye de Checoslovaquia antes de la invasión nazi de marzo de 1939 y su partida cierra el capítulo central de la vida del círculo (Galan, 1984: 184). Las actividades públicas se reanudan en junio de 1945. Mathesius y Trubetzkoy habían muerto, Jakobson y Wellek habían huido.

Queda Jan Mukařovský como figura central, por lo que se refiere a la teoría literaria y artística. Este llegó a visitar París en 1946, aunque la conferencia que pronunció en el Instituto de Estudios Eslavos no se publicó en francés ni tuvo ninguna influencia en la intelectualidad parisina. La última reunión del círculo se celebró en diciembre de 1948.

La conferencia de J. Mukařovský en París, que trató "Sobre el estructuralismo", puede leerse traducida al español en Mukařovský (1977: 157-170).

3. DOCUMENTOS DEL CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA

Para el conocimiento del quehacer de la Escuela de Praga, son documentos importantes los contenidos en los ocho volúmenes publicados entre 1929 y 1939 de *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, escritos en francés, inglés y alemán.

En el primero de los volúmenes, en 1929, se publican las *Tesis del Círculo Lingüístico de Praga*, presentadas por los miembros del grupo en el Primer Congreso Internacional de Lingüistas de la Haya, celebrado en 1928. El escrito, que habrá ocasión de examinar después, traza el programa y los puntos de partida para el estudio estructural de la lengua, incluyendo lógicamente el de la lengua poética.

Aunque las tesis se presentan con el nombre del círculo, se puede establecer la autoría de cada una de ellas por unas cartas de Jakobson, en 1969. Véase *Change*, 3, 51-52. F. W. Galan (1984: 258-265) trae un apéndice con la lista de las conferencias sobre poética, estética y semiótica leídas en el Círculo de Praga entre 1926 y 1948. También Paul L. Garvin (ed. 1964: 153-163) trae una bibliografía de los principales libros que en la época recogían trabajos de los miembros del grupo, así como de los artículos aparecidos en la revista *Slovo a Slovesnost* (1936-1955), con una indicación breve de su contenido.

El enfoque funcional es empleado en otros estudios de la lengua literaria, como los de Havránek, Mukařovský y Jakobson, que se resumirán después. Mukařovský, por su parte, ofrece las más conocidas tesis para la construcción de la semiología de la obra literaria.

Las figuras con las que viene asociada sobre todo la poética praguense son las de R. Jakobson y J. Mukařovský. J. G. Merquior (1986), en su trabajo sobre el estructuralismo, dedica el capítulo 2 a la escuela de Praga. Allí contrapone las

figuras de Jakobson, a quien considera básicamente un "formalista impenitente", y de J. Mukařovský, fundador de la sociosemiótica.

4. LA TEORÍA LITERARIA DEL ESTRUCTURALISMO CHECO

4. 1. Fases de su desarrollo

Los más de veinte años de actividad del *Círculo Lingüístico de Praga* no pueden reducirse a un sistema cerrado de pensamiento. Hay, claro está, un movimiento, que F. W. Galan (1984: 253-257), por ejemplo, ve, en paralelo con las categorías semióticas de Charles Morris, como el ir de un predominio de la sintaxis a preocupaciones que cabe calificar de pragmáticas, pasando por el interés en problemas que tienen que ver con la semántica.

En una primera fase, pues, siguiendo de cerca los pasos del formalismo, el enfoque se limita *"al estudio de las relaciones internas e intertextuales del lenguaje y la literatura consideradas como sistemas inmanentes"* (Galan, 1984: 253).

En una segunda fase, como demuestra la labor de Jakobson y de Mukařovský, la literatura se pone en relación con el contexto social, y *"más que ser autorreflexiva inmanentemente, como hecha sin mediación humana o sin referencia a alguna experiencia histórica concreta, aparece ahora, con toda razón, en el contexto pleno de la realidad social, unida a ella por muchos lazos directos e indirectos"* (Galan, 1984: 254).

La semántica, por fin, cede su lugar a la pragmática, que, en la Escuela de Praga, se concreta en ver que *"la obra de arte, como signo que sirve a la comunicación entre los miembros de la comunidad literaria, adquiría la forma de distintos objetos estéticos, dependiendo del trasfondo normativo contra el que se la percibía"* (Galan, 1984: 255). Mukařovský y Vodicka ofrecen muestras de estos desarrollos de la teoría literaria en la dirección de lo que hoy llamamos pragmática, de la consideración de la obra como un hecho comunicativo en circunstancias históricas precisas que influyen en su funcionamiento.

Para la relación de la semiótica praguense con la pragmática, puede verse el estudio de la cuestión que hace L. Doležel (1990: 158-164).

4. 2. Poética estructural praguense

El breve resumen que vamos a ver seguidamente de algunas cuestiones relacionadas con la teoría literaria del *Círculo Lingüístico de Praga* intenta ofrecer una muestra de lo más característico de una poética estructural.

4. 2. 1. Las funciones de la lengua

4. 2. 1. 1. Dialectos funcionales

Concebida la lengua como un sistema de medios de expresión apropiados a un fin, hay que tener en cuenta, cuando se la analiza, la intención del sujeto hablante, y el punto de vista de la función. Esta es la posición de partida general del *Círculo Lingüístico de Praga* tal como se manifiesta en sus *Tesis de 1929*.

A la hora de especificar las *funciones de la lengua*, exigencia de todo estudio del fenómeno lingüístico, se distingue entre *lenguaje interno* y *lenguaje externo*, y el índice de *intelectualidad* o *afectividad*. Así, se puede hablar de:

– Un *lenguaje intelectual externo*, que tiene un destino sobre todo social.

– Y un *lenguaje emocional*, que tiene también un destino social (cuando se propone despertar ciertas emociones en el oyente), o es una descarga de la emoción, independiente del oyente.

Considerando el papel social del lenguaje, se diferencian:

– Una *función de comunicación*, dirigida hacia el significado.

– Y una *función poética*, orientada hacia el signo mismo.

En su *función de comunicación*, hay que apreciar dos direcciones:

– Una, en la que el lenguaje es "situacional", cuenta con elementos extralingüísticos (*lenguaje práctico*).

– Y otra en que el lenguaje tiende a formar un todo cerrado (*lenguaje teórico* o de *formulación*).

Por sus modos de manifestación, el lenguaje puede ser: *oral* y *escrito*, en primer lugar. En segundo lugar: lenguaje *alternativo*, con interrupciones (diálogo); y *monologado*, continuo.

Es importante determinar qué modos se asocian con qué funciones, y en qué medida. Y además, hay que tener en cuenta las relaciones de los individuos que hablan, es decir, todo lo pertinente a una dialectología funcional. A partir de este esquema general de las funciones se comprenderá mejor lo que sigue sobre la lengua literaria.

4. 2. 1. 2. La lengua literaria, culta

Cuando se trata de explicar por qué una determinada *lengua literaria* –entendida como dialecto funcional de la expresión culta– ha salido precisamente de un dialecto determinado, es importante comprender las condiciones políticas, sociales, económicas y religiosas como factores externos, pero esto no explica por qué y en qué se diferencia la lengua literaria de la popular.

Algunas de las características de la lengua literaria, debidas a su función, son:

1. Ampliación y modificación (intelectualización) del vocabulario, debido a su papel de expresión de la vida de la cultura y de la civilización.
2. Creación de palabras-concepto, y de expresiones para las abstracciones lógicas, por la necesidad de expresarse precisa y sistemáticamente.
3. Intelectualización, exigida por la expresión de la interdependencia y la complejidad de las operaciones del pensamiento.
4. Mayor regularidad y normatividad, producto de una actitud más exigente hacia la lengua.

La lengua literaria se manifiesta sobre todo en el *lenguaje continuo escrito*. El lenguaje literario (es decir, culto) *hablado* se aleja menos del lenguaje popular.

Son tendencias contrarias del lenguaje literario: por un lado, el convertirse en lenguaje común, general (es decir, el lenguaje común se alimenta del literario, culto), y, por otro, ser el monopolio de las clases dominantes.

Debe observarse que cuando el *Círculo Lingüístico de Praga* habla de lengua literaria, se está refiriendo a un tipo de lengua culta más que a la lengua propia de los textos literarios entendidos como obra de arte.

4. 2. 1. 3. La lengua poética

La lengua de los textos literarios en cuanto textos artísticos es designada como *lengua poética*, y su estudio está ligado a la lingüística. El lenguaje poético es un acto creador individual que adquiere su valor en función de la tradición poética actual (lengua poética) y de la lengua comunicativa contemporánea. Tanto sincrónica como diacrónicamente, se puede estudiar el lenguaje poético en relación con estos dos sistemas lingüísticos. Una propiedad específica del lenguaje poético consiste en acentuar un elemento de conflicto y de deformación en relación con uno de estos sistemas.

La característica fundamental de la lengua poética, en expresión que podrían hacer suya perfectamente los formalistas rusos, es comentada en los siguientes términos:

> *"Resulta de la teoría que dice que la lengua poética tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo, que todos los planos del sistema lingüístico que no tienen en el lenguaje de comunicación más que un papel instrumental, toman, en el lenguaje poético, valores autónomos más o menos considerables. Los medios de expresión agrupados en estos planos y las mutuas relaciones existentes entre ellos y con tendencia a volverse automáticas en el lenguaje de comunicación tienden, por el contrario, a actualizarse en el lenguaje poético"* (1929: 38).

> Se citan las *Tesis de 1929* por la traducción de M.ª Inés Chamorro publicada en Madrid, A. Corazón, 1970.

Claro que el grado de actualización de los elementos de la lengua varía de una época a otra, de una tradición poética a otra, o de una obra a otra. Es decir, no se puede hablar de actualización poética, en abstracto, sino de actualización dentro de la estructura estudiada, pues:

> *"La obra poética es una estructura funcional y los diferentes elementos no pueden ser comprendidos fuera de su relación con el conjunto. Elementos objetivamente idénticos pueden revestir en estructuras diversas funciones absolutamente diferentes"* (1929: 39).

4. 2. 1. 4. Los niveles de análisis de la lengua poética

El estudio de la lengua poética comprende un estudio de la fonología, del vocabulario, de la sintaxis y de la semántica.

La fonología poética especifica: el grado de utilización del repertorio fonológico en relación con el lenguaje de comunicación; los principios de reagrupación de los fonemas; la repetición de grupos de fonemas; el ritmo y la melodía.

Resaltan la importancia del *ritmo*, como principio organizador del verso, y del *paralelismo*, como uno de los procedimientos más eficaces para actualizar, poner de relieve, los diversos planos lingüísticos.

El vocabulario de la poesía, igual que los otros planos del lenguaje poético, se actualiza al destacarse por su contraste con la tradición poética y con la lengua de comunicación. De ahí el valor poético de neologismos y palabras desusadas.

Por lo que se refiere a la sintaxis, *"los elementos sintácticos de los que se hace poco uso en el sistema gramatical de una lengua dada poseen una peculiar importancia"* (1929: 42); por ejemplo, el orden de las palabras, cuando dicho orden es variable en una lengua.

La parte menos elaborada es la semántica poética: falta un estudio de las diversas funciones realizadas por los tropos y figuras; tampoco se han estudiado los elementos semánticos objetivados, por ejemplo, la metáfora, que *"es una comparación proyectada en la realidad poética"* (1929: 43). Igualmente falta un estudio de los problemas de la estructura del *tema*.

Para terminar, esta frase de la *tesis 3,c* donde es evidente la mano de Jakobson, coautor de la misma junto a Mukařovský:

> *"El principio organizador de la poesía es la intención dirigida sobre la expresión verbal"* (1929: 43).

4. 2. 1. 5. Resumen

Esta es la concepción de la lengua literaria tal y como se expone en las *Tesis de 1929*. Sobre esta concepción conviene comentar:

- Primero, su parentesco con la posición del formalismo ruso.
- Segundo, el insertar el estudio de la lengua poética dentro del estudio general de las funciones del lenguaje (uno de los índices para estudiar la lengua poética, por ejemplo, es su relación con la lengua de comunicación).
- Tercero, el señalar la necesidad de valorar los recursos estéticos dentro de una estructura, ya sea la estructura de la lengua poética de una época, de una escuela o de una obra.
- Y cuarto, el dar un esquema para el estudio del lenguaje poético similar al estudio del lenguaje de comunicación con su fonología, sintaxis y semántica particulares.

F. W. Galan (1984: 46) valora así la aportación temprana de las *Tesis de 1929*: *"Para el desarrollo futuro de una teoría literaria estructuralista, la contribución principal de las "Tesis" reside en la introducción de estos conceptos clave: el poema como estructura funcional; el lenguaje poético como un lenguaje marcado por la actualización de los medios expresivos; por último, la noción del signo como el rasgo dominante del sistema artístico de la literatura"*.

4. 2. 1. 6. El esquema de Bohuslav Havránek

Para ver el lugar del lenguaje poético, dentro de las funciones generales del lenguaje, damos a continuación lo sustancial del esquema que hace Bohuslav Havránek en su artículo *The functional differentiation of the standard language*, 1932:

Funciones del lenguaje	*Dialectos funcionales*
1. Comunicación	Conversacional
2. Técnica del trabajo comunic.	Trabajo diario
3. Técnica teórica	Científico
4. Estética	Lenguaje poético

Como vemos, la *función estética*, y su correspondiente dialecto (la *lengua poética*), se diferencia de las otras funciones en que no hay una finalidad primordialmente comunicativa; además su plano semántico es multivalente, complejo, frente a la unidad semántica de este plano en las otras tres funciones. La relación de las unidades léxicas con los referentes, la integridad y claridad de los significados, vienen determinadas por la estructura de la obra literaria, y son manifestadas por sus actualizaciones poéticas.

Lubomír Doležel (1990: 153) señala la falta de una teoría en muchas de las enumeraciones de las funciones del lenguaje por parte de los estudiosos de Praga, e indica el carácter preteórico de la de Havránek que se acaba de resumir. Mukařovský (1932) compara también el lenguaje común y el poético, y dice que este último no es una rama del común, porque, en una obra poética, pueden existir juntas formas distintas de lenguaje (por ejemplo, el uso que se hace en la novela de formas dialectales en los diálogos, y el uso, en esta misma novela, del lenguaje común en los pasajes narrativos), y porque el lenguaje poético puede tener su propio vocabulario y sus frases. Es más, la sistemática violación de las normas del lenguaje común es lo que hace posible la utilización poética del lenguaje, y, sin esta posibilidad, no habría lenguaje poético.

4. 2. 2. La función poética

Ahora podemos comentar de forma más detallada las notas que caracterizan la función poética.

4. 2. 2. 1. Jakobson y la poeticidad

En un trabajo clásico de 1934, *¿Qué es la poesía?*, Jakobson, siguiendo las ideas de los formalistas, vuelve a reivindicar la autonomía de la función poética, y habla de *poeticidad* (recordemos que en sus trabajos dentro del *Círculo Lingüístico de Moscú* ya hablaba de *literariedad*) como *"un elemento que no se puede reducir mecánicamente a otros elementos"*. Y lo mismo que se pueden aislar los procedimientos técnicos con los que se hace un cuadro cubista, por ejemplo, es lícito estudiar la independencia de la función poética. La poeticidad se enmarca en la estructura de la obra:

> *"En general, la poeticidad no es más que una componente que transforma necesariamente los otros elementos y determina con ellos el comportamiento del conjunto".*

¿Cómo se manifiesta la poeticidad? En el hecho de que *"la palabra es sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión de emoción"*; y en el hecho de que *"las palabras y su sintaxis, su significación, su forma externa e interna no son índices indiferentes de la realidad, sino que poseen su propio peso y su propio valor"* (Jakobson, 1973: 123-124).

> F. W. Galan (1984: 148-153) comenta este trabajo y destaca el carácter netamente estructural de su posición frente a la formalista del mismo Jakobson en *La poesía moderna rusa* (1921).

4. 2. 2. 2. Jan Mukařovský

Mukařovský (1932) dice que el funcionamiento poético del lenguaje consiste en una *actualización*, es decir, en hacer prístinas las manifestaciones lingüísticas. Esta actualización se produce por contraste u oposición a la norma del lenguaje ordinario y al canon estético tradicional.

La estructura de una obra está compuesta de elementos actualizados y no actualizados, e incluso un elemento será tenido como actualizado respecto a los otros elementos de la obra. Vemos, pues, la importancia del contexto interno (de la obra) y externo (lenguaje ordinario y tradición poética) en la percepción de la función poética.

4. 2. 2. 2. 1. La denominación poética

El mismo Mukařovský dedica un trabajo en el *Cuarto Congreso Internacional de Lingüistas*, celebrado en Copenhague, 1938, a la caracterización de la función estética y la denominación poética. El estudio se titula *La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue*. La *denominación poética* es definida como *"toda denominación que aparece en un texto con función estética dominante"*. No se distingue ni por su carácter figurativo ni por su novedad.

Tomando como ejemplo una frase como *"anochece"*, es evidente que esta frase se verá de forma distinta si se emplea en un contexto comunicativo o si se trata de una cita poética. En el primer caso, atraerá la atención del receptor sobre la realidad referida. En el segundo, el centro de atención se encontrará situado en la relación semántica con el texto supuesto, y, si no se conoce el contexto, habrá duda sobre su significado. Así, podría tomarse como el comienzo, la conclusión o un elemento que se repite a lo largo del poema. Si nos fijamos entonces en un poema, puede observarse toda una serie de relaciones contextuales que determinan el sentido de sus elementos.

Se puede decir ya que la denominación poética no está determinada por su relación con la realidad referida, sino por la manera de su encuadramiento en el contexto.

4. 2. 2. 2. 2. La función estética

Sigue Mukařovský precisando las características de la denominación poética en relación con las tres funciones del lenguaje diferenciadas por K. Bühler: *representación* (relación del signo con la realidad), *expresión* (relación del signo con el hablante) y *llamada* (relación del signo con el receptor). En lo que respecta a la lengua poética, señala Mukařovský que falta en el esquema de Bühler una cuarta función, que coloca el signo mismo en el centro de la atención: la *función estética*.

Las tres primeras funciones hacen entrar la lengua en conexiones de orden práctico, mientras que la cuarta la separa del mismo. Y es que la concentración, en la función estética, sobre el signo mismo, aparece como una consecuencia directa de la autonomía propia de los fenómenos estéticos. Esto no quiere decir que no se encuentren las funciones del lenguaje práctico en el lenguaje poético, ni que la función estética no se dé también en el lenguaje práctico.

Notemos que en esta caracterización de la función estética está claramente presagiada la descripción de la función poética que hará Jakobson en su famosa

conferencia de 1958, *Lingüística y poética*. En los años sesenta se hablará también de *función estilística* (M. Riffaterre), o de *función retórica* (Groupe Mi), para referirse a lo que Mukařovský llama *función estética*. Para las últimas definiciones praguenses de la función estética, y en especial de Mukařovský, en formulaciones más próximas a la fenomenología, véase L. Doležel (1990: 154-155). Sobre la función poética en Jakobson y Mukařovský, véase también Peter y Wendy Steiner (1979).

4. 2. 3. La obra literaria como signo

Al hacer la presentación del *Círculo Lingüístico de Praga*, hablamos del conocimiento de Saussure y la influencia que tiene en la orientación estructuralista de la escuela praguense. Aunque al final del formalismo ruso se siente la necesidad de poner la obra literaria en relación con la realidad exterior, en el marco de la semiología se precisan, de manera más exacta, estas relaciones obra-mundo exterior.

Saliendo al paso de ciertas críticas contra el formalismo, por el olvido del estudio de las relaciones entre la obra de arte y la realidad social, Jakobson dice: *"Ni Tinianov, ni Mukařovský, ni Sklovski, ni yo predicamos que el arte se basta a sí mismo; mostramos, al contrario, que el arte es una parte del edificio social, una componente en correlación con las otras, una componente variable, porque la esfera del arte y su relación con los otros sectores de la estructura social se modifican sin cesar dialécticamente"* (1933-1934: 123). La recopilación de L. Matejka y Titunik (1976) ofrece una buena muestra de la orientación semiótica de los trabajos de la Escuela de Praga en distintos campos: desde el vestido y el teatro al cine, pasando por la literatura. L. Matejka (1975) destaca las investigaciones praguenses en semiótica del arte, folclore, teatro y artes visuales; y en Matejka (1976) se encontrará una presentación general de la semiótica del *Círculo Lingüístico de Praga*. Véase un comentario de las ideas praguenses sobre la semiótica del cine en F. W. Galan (1984: 129-147).

Será Mukařovský quien más detenidamente precise el aspecto semiológico de la obra literaria, es decir, su valor de signo dentro de la sociedad, en una comunicación presentada en el *Octavo Congreso Internacional de Filosofía*, celebrado en Praga el año 1934. El trabajo lleva el título de *L'art comme fait sémiologique*.

Un comentario a la semiótica de Mukařovský puede leerse en F. W. Galan (1984: 158-170), Winner (1979). En Peter Steiner (1977) puede verse la comparación entre el concepto de signo en Mukařovský y C. W. Morris. En español los textos más representativos de Mukařovský están en las ediciones de 1971, 1977 y 2000, y algunos de ellos está repetidos en traducciones distintas.

4. 2. 3. 1. Fundamentación de la semiología

La justificación de la ciencia de los signos (*semiología*, según Saussure, o *sematología*, según Bühler) se encuentra en el hecho de que el esquema de la conciencia individual viene dado por contenidos que pertenecen a la conciencia colectiva, y porque todo contenido psíquico que desborda la conciencia individual adquiere, por el hecho de su comunicabilidad, el carácter de signo.

La obra de arte, desde el momento en que está destinada a servir de intermediaria entre el autor y la colectividad, adquiere el carácter de signo. Por tanto, la obra de arte no puede identificarse con el estado de ánimo de su autor, ni con los estados de ánimo que provoca en los receptores, como quiere la estética idealista. Pues es obvio que una obra representa algo del mundo exterior que es aprehensible por todos, independientemente del carácter incomunicable que tiene todo estado de conciencia subjetiva.

Así queda claramente marcada la diferencia entre el estructuralismo y la crítica idealista. Para el estructuralismo existe algo objetivo, algo que es comprensible para todos, y este algo es lo que hace posible un estudio de la obra.

4. 2. 3. 2. Tesis para la semiología del arte

Transcribimos ahora las directrices que da Mukařovský para un estudio semiológico del arte, que él resume en las siguientes tesis:

A. El problema del signo, junto a los de la estructura y del valor, es uno de los problemas esenciales de las ciencias morales, es decir, humanas, que trabajan con materiales que tienen un carácter de signo más o menos marcado. Deben aplicarse a estas ciencias los resultados obtenidos en las investigaciones de semántica lingüística.

B. La obra de arte tiene un carácter de signo, no identificable con el estado de conciencia individual del autor, ni del receptor. La obra existe como "*objeto estético*" situado en la conciencia de toda una colectividad. El símbolo exterior de este "*objeto estético*" inmaterial es la obra-cosa sensible.

C. Toda obra de arte es un signo *autónomo* compuesto de:

   1. Una "*obra-cosa*", que funciona como *símbolo sensible* creado por el autor.
   2. Un "*objeto estético*", colocado en la conciencia colectiva, y que funciona como *significación.*

3. Una relación con la cosa significada, es decir, una relación con el contexto total de los fenómenos sociales de un medio determinado (ciencia, filosofía, religión, política, economía...).

Véase una discusión de estos conceptos en Miroslav Cervenka (1989).

D. Las artes que tienen tema, contenido, poseen una segunda función semiológica, que es *comunicativa*. En este caso, el *símbolo sensible* es el mismo que en el caso anterior; la *significación* viene dada por el objeto estético entero, pero posee, entre las componentes de este objeto, un portador privilegiado que funciona como eje de cristalización de la potencia comunicativa difusa de las otras componentes: es el *tema* de la obra. La relación con la cosa significada mira, como en todo signo comunicativo, a una existencia distinta (acontecimiento, persona, cosa, etc.). Pero, a diferencia del signo meramente comunicativo, en la obra de arte, la relación con la cosa significada no tiene valor existencial, es decir, no se puede plantear la cuestión de su valor documental auténtico. Aunque también es cierto que los diferentes grados de la escala *realidad-ficción* (es decir, las modificaciones de la relación con la cosa significada) funcionan como factores de su estructura.

E. Las dos funciones semiológicas, *comunicativa y autónoma*, que coexisten en las artes que tienen *tema*, constituyen juntas una de las antinomias dialécticas esenciales de la evolución de estas artes. Su dualidad se hace valer, en el curso de la evolución, por oscilaciones constantes de la relación con la realidad.

4. 2. 4. La obra literaria en la historia

F. W. Galan (1984: 19) observa, en su trabajo sobre la Escuela de Praga, que lo que distingue al estructuralismo checo de otras corrientes de la teoría literaria del siglo XX es su compromiso con la historia literaria. Ni formalismo ruso antes, ni estructuralismo francés después, colocan los problemas de la historia literaria en un puesto tan central.

Felix Vodicka (1909-1974) es, sin duda, quien más detenidamente planteó los problemas de una historia de la literatura. Dentro de estos problemas, el de la recepción de la obra es examinado con una agudeza tal que hace que sus planteamientos sigan siendo sumamente actuales y útiles, como prueba el interés de la Escuela de Constanza por las mismas cuestiones a partir de los años 70.

Pueden leerse comentarios a la teoría de la recepción de F. Vodicka en F. W. Galan (1984: 198-215). El último de los apartados de su estudio de la Escuela de Praga está dedicado por L. Doležel (1990: 167-195) a lo que llama *transducción*, es decir, la supervivencia del texto literario en una continua transmisión. Trata de problemas de la recepción, que considera uno de los legados vitales, y de la teoría de F. Vodicka (1990: 168-171). En su famosa conferencia de 1967, *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*, que constituye el manifiesto de la estética de la recepción, Hans Robert Jauss menciona a Mukařovský, pero no a F. Vodicka. Sin embargo, en otro escrito posterior sobre historia e historia del arte, Jauss valora justamente la obra de Vodicka como una teoría de la historia literaria fundada en la recepción. Véase H. R. Jauss (1978: 115, 117-119). Jauss conoce, antes de su aparición, la traducción alemana, publicada en 1976, de la reedición checa, en 1969 –aunque Doležel (1993: 183) da la fecha de 1966–, de dos trabajos de Vodicka de 1941 y 1942, sobre la historia literaria.

Partiendo de que la historia literaria se concibe como "*un signo estético dirigido a una audiencia*", hay que tener muy presente su recepción, pues sólo en la lectura la obra se hace un objeto estético. Lógicamente la aceptación de un público lleva las marcas de la época de ese público, y así se inscribe la historicidad en la recepción de la obra. Dice F. Vodicka:

"*La obra literaria, una vez publicada o difundida, se convierte en propiedad del público, que se acerca a ella con los sentimientos artísticos de su época. Conocer este sentimiento artístico de la época en el área de la literatura es tarea primordial del historiador en orden a comprender el eco de las obras y su evolución en cada periodo*" (1942: 71).

El texto del que se cita y traduce es una versión inglesa de un fragmento del trabajo de F. Vodicka titulado *La historia literaria: problemas y objetivos*. El artículo fue publicado en la recopilación de trabajos hecha por Bohuslav Havránek y Jan Mukařovský, *Lecturas de lengua y poesía*, 1942. Ha sido traducido al español y publicado en cuatro entregas en las revistas cubanas *La Gaceta de Cuba*, boletín *Criterios* y revista *Criterios*. Véase *Criterios* (La Habana), 29 (1991), n.º I-VI, pág. 103. Desiderio Navarro traduce allí la cuarta parte con el título de *Los conjuntos histórico-literarios*.

La simple enumeración de las tareas concretas que el historiador tiene en el estudio de la recepción de la obra es lo suficientemente elocuente como para que huelgue todo comentario que se refiera a su actualidad. Dice F. Vodicka (1942: 73):

"*Resumiendo ahora las principales tareas de la historia literaria en el estudio de la polaridad entre la obra y la forma en que es percibida, podemos enumerarlas como sigue:*

1. La reconstrucción de la norma literaria y la serie de requisitos literarios del periodo en cuestión.

2. La reconstrucción de la literatura del periodo en cuestión, es decir, del grupo de obras que son objeto de evaluación viva, y la descripción de la jerarquía de los valores literarios del periodo.

3. El estudio de la concretización de obras literarias (del presente y del pasado), es decir, el estudio de la obra en la forma particular en la que la encontramos en la concepción del periodo (particularmente en su concretización en la crítica).

4. El estudio del efecto de la obra en las esferas literarias y extraliterarias".

La explicación que sigue de cada una de estas tareas supone un preciso programa de estudio histórico de la recepción artística. Por ejemplo, la reconstrucción de la norma literaria tiene que hacerse atendiendo a las obras que se leen con gusto y que son las que sirven de norma para evaluar otras obras; fijándose en las poéticas y teorías literarias del momento, que fijan las reglas; examinando toda la actividad crítica con sus puntos de vista y métodos.

Detalla Vodicka igualmente la forma de llevar a cabo cada una de las cuatro tareas antes enumeradas, y quizá convenga destacar cómo no se olvida la influencia de la literatura en las esferas extraliterarias, empezando por la vida del autor y su forma de actuar.

4. 2. 5. Conclusión

La concepción semiológica del arte, y también de la obra literaria, junto a la consideración funcional de la lengua poética, dentro de las funciones generales del lenguaje, constituye la originalidad de la teoría del *Círculo Lingüístico de Praga*, y un avance respecto a la teoría literaria del formalismo ruso.

Sorprende la actualidad de los planteamientos de la Escuela de Praga en todo lo referente a la lengua literaria. Cuando se leen los trabajos realizados en dicho círculo en la década de 1930, y se comparan con las discusiones, abundantísimas en la década de 1960, acerca del carácter del lenguaje literario, se tiene la sensación de que los planteamientos funcionalistas no han sido superados, ni en claridad expositiva, ni en poder explicativo de las particularidades de la lengua literaria.

El *Círculo Lingüístico de Praga* conocerá el éxito de su visión funcionalista en la enorme difusión de las explicaciones de R. Jakobson, publicadas en 1960, sobre la función poética, que tan relacionada está con la etapa praguense del investigador ruso.

Tampoco extraña el recurso a las teorías de Jan Mukařovský y F. Vodicka por parte de Hans Robert Jauss, cabeza de la moderna *estética de la recepción*, según habrá ocasión de ver.

Dice Jauss, por ejemplo: *"Un antecedente de mis trabajos sobre una nueva historia de la literatura y el arte, que parte de la primacía hermenéutica de la recepción, lo constituyó, entre otros movimientos, el estructuralismo de Praga, como yo mismo señalé en mis ulteriores trabajos"* (*El lector como instacia de una nueva historia de la literatura* (1975), en J. A. Mayoral (ed., 1987a: 62).

Todo esto muestra lo vivo y utilizable, hoy, de la teoría del *Círculo Lingüístico de Praga*. El trabajo de Lubomír Doležel (1986), por ejemplo, se centra en la Escuela de Praga como principio de la semiótica poética. Pasa revista a su pensamiento (sobre la especificidad de la comunicación literaria, el modelo semiótico de la estructura literaria, la semiótica del sujeto y el entorno de la literatura, la referencia poética, y la transmisión literaria) y hace continuas referencias a la relación con problemas de la teoría actual.

Este trabajo es retomado con ligeras modificaciones como capítulo 7 de su obra sobre la poética occidental (Doležel, 1990: 147-174). Para la relación entre Escuela de Praga y postestructuralismo, véase Doležel (2000).

B. TEORÍA LITERARIA RUSA POSTFORMALISTA

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la teoría formalista rusa debe completarse con el conocimiento de autores posteriores rusos que, en parte, se entienden a partir de la escuela formalista. Así, M. M. Bajtin (1895-1975) se explica en función de los puntos que lo separan del formalismo, mientras que I. M. Lotman (1922-1993) y la Escuela de Tartu se explican como continuación, en parte, y ampliación de los temas de interés en que se ocuparon los formalistas.

Bajtin, que cronológicamente se sitúa entre el formalismo ruso y la Escuela de Tartu, tiene una tendencia más sociológica en sus investigaciones (entendiendo sociológico en un sentido amplio), y es calificado por Todorov (1984: 83) como una de las figuras más fascinantes y enigmáticas de la cultura europea de la mitad del siglo XX.

Por lo que se refiere a Lotman y la Escuela de Tartu, Todorov habla de un renacimiento de los estudios de poética a propósito de esta corriente. Tal renacimiento es situado por Todorov (1972: 102) en 1962.

A pesar de las diferencias cronológicas de su actividad, la repercusión pública de la obra de Bajtin y de Lotman es prácticamente simultánea, pues Bajtin empieza a ser conocido con la reedición, en 1963, de su trabajo sobre Dostoievski, cuya primera edición es de 1929; es decir, por la misma época en que empieza su actividad la Escuela de Tartu.

La difusión en Occidente de la obra de estos dos teóricos rusos empieza por la misma época (finales de los años 60, y durante los 70, al hilo ya de la aparición de sus trabajos en ruso). Por supuesto, hoy todavía son puntos de referencia obligada para muchas cuestiones de teoría literaria, según muestra la producción teórica literaria reciente.

2. MIJAIL M. BAJTIN (1895-1975)

2. 1. La obra de Bajtin

Tenemos la posibilidad de conocer el pensamiento de M. Bajtin acerca de la literatura por las traducciones, al español o a otras lenguas occidentales, de sus obras.

Entre ellas, cabe citar:

- Su magnífico trabajo sobre la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (1965), libro muy pronto traducido al español.
- Su análisis de la novela de Dostoievski, en el que, entre otras cosas, expone e ilustra el concepto de *polifonía textual* (1963).
- Su profundización en el análisis de la estructura novelesca (1975).
- Y la recopilación de trabajos, inéditos o inacabados, de distintas épocas de su vida, sobre problemas concretos que tienen que ver con la estética o la historia literarias (1979).

A partir del conocimiento de estos trabajos y la impronta personal de todos ellos, la figura de M. Bajtin se presenta hoy como la de un clásico de la teoría literaria. David Lodge (1987) puede decir que la gran diferencia de la teoría literaria entre el año 1958, año del congreso de Bloomington –donde R.

Jakobson pronunció su conferencia sobre lingüística y poética–, y el final de los años 80 es, sin duda, el conocimiento de M. M. Bajtin.

2. 2. Conocimiento de Bajtin en Occidente

Mucho han contribuido al conocimiento de la obra de Bajtin los representantes del formalismo francés procedentes de países del Este: Julia Kristeva y Tzvetan Todorov. Este último, aparte de numerosas referencias en artículos, le ha consagrado un libro (Todorov, 1981), y todavía en el último de sus trabajos de teoría literaria le reserva un capítulo (1984: 83-103), que es el prólogo a la edición francesa de Bajtin (1979), con alguna leve modificación, aparecida también en 1984.

No se trata de hacer, en este momento, la presentación de las teorías o de los estudios acerca de las teorías de M. Bajtin. Para empezar, es suficiente con los trabajos citados de T. Todorov, así como otro artículo del mismo autor (1979) y el de I. R. Titunik (1973), en el que se sitúa el pensamiento de Bajtin en el contexto de la teoría literaria rusa de la década de 1920. Trabajo clásico es el de Clark y Holquist (1984), con abundantes datos necesarios para el conocimiento de la vida y el pensamiento de Bajtin.

Hay que citar la temprana atención, dentro de la teoría española, dedicada a su pensamiento por Alicia Yllera (1974: 78-80). También debe mencionarse el artículo de Tatiana Bubnova (1980), traductora de su obra al español, sobre algunos aspectos del pensamiento de M. Bajtin (concepción del lenguaje y su enfoque filosófico, la novela como género literario, la ambigüedad); y la utilización del concepto bajtiniano de polifonía textual en el trabajo de Graciela Reyes (1985).

En la bibliografía se encontrarán otros títulos de trabajos que desarrollan y comentan aspectos particulares de la teoría de Bajtin. Véanse, igualmente, los manuales citados en la introducción general a la teoría del siglo XX. También se encontrarán referencias sobre su vida y su obra en las introducciones con que se acompañan las traducciones de las obras de Bajtin a las lenguas occidentales. Mención especial hay que hacer del trabajo de Iris M. Zavala (1991a) como obra que, por publicarse en español en una colección de amplia difusión, va a contribuir, sin duda, a un conocimiento de Bajtin en círculos más grandes de estudiosos. Aparte del interés que tiene el intento de integrar el pensamiento de Bajtin en toda una corriente de preocupaciones postestructuralistas, y ofrecer una buena información bibliográfica sobre el autor ruso. Especialmente interesante es la relación que esta misma estudiosa establece entre el pensamiento de Unamuno y el de Bajtin, cuyo "*mayor lazo en común es que ambos –Unamuno y Bajtin– conciben*

la existencia como diálogo" (Zavala 1991b: 13). A propósito de bibliografía, hay que citar la muy útil de J. Huerta Calvo (1987), que se refiere a la obra de Bajtin y sus traducciones a las principales lenguas occidentales, al tiempo que da unas notas sobre su contenido. Este mismo autor profundiza en el análisis del pensamiento bajtiniano a propósito de lo carnavalesco en la edición de los textos de un seminario (Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987) sobre *Formas carnavalescas en el arte y la literatura* (Huerta Calvo, 1989). El interés por Bajtin en la teoría literaria española está atestiguado, además, en trabajos como los de Grande Rosales (1994), Varios Autores (1995, que recoge trabajos presentados en un seminario internacional sobre Bajtin celebrado en la UNED en julio de 1994), Sánchez-Mesa (1995, 1996, 1999), Beltrán (2003), Wahnón (2007). Pozuelo (1992) pone en relación el pensamiento de José Ortega y Gasset con el de Bajtin a propósito de la novela.

2. 3. Bajtin, Voloshinov, Medvedev

Una de las cuestiones más debatidas es la de la intervención de Bajtin en trabajos, producidos en los años 20 en lo que se conoce como *Círculo de Bajtin*, y que salen publicados con la firma de otros autores. Es el caso de las obras de Voloshinov (1930) sobre filosofía del lenguaje y (1927) sobre el freudismo; y la de Medvedev (1928) sobre el formalismo ruso.

Las actitudes ante este problema van desde quienes sustituyen el nombre de Voloshinov y Medvedev por el de Bajtin, sin más, a quienes más cautamente, como Todorov, mantienen los dos nombres separados por una barra, que deja sin definir el grado de participación y reconoce una cierta comunidad de ideas. Los datos para la discusión se encontrarán en el prólogo a la edición francesa de Bajtin (1975: 10), en Winner (1979: 17) y Todorov (1981: 16-24). En la entrevista con el discípulo de Bajtin, Kozhinov, se encuentra su testimonio sobre tres cuestiones: 1. La autoría de los trabajos publicados en los años 20 con el nombre de Medvedev y Voloshinov; 2. La actitud religiosa de Bajtin; 3. Su relativismo (Rzhevsky, 1994). Craig y Brandist (2002) analiza las ideas del círculo de Bajtin en conjunto.

2. 4. Bajtin y el formalismo ruso

Una de las facetas del pensamiento de Bajtin es la que se deriva de su postura ante el formalismo ruso. Por razones ideológicas, Bajtin se ve enfrentado al formalismo, con opiniones críticas respecto al quehacer de los

formalistas. El *Círculo de Bajtin* se muestra en actitud igualmente crítica, según demuestra el trabajo de Medvedev (1928) *El método formal en los estudios literarios*.

> Se ha discutido si Bajtin es el autor real de esta obra, como acabamos de ver en el apartado anterior. Vamos a dejar aparte la discusión de este trabajo, porque en Titunik (1973: 221-226) puede encontrarse un resumen del mismo referido a la actitud de Medvedev frente a las ideas de los formalistas sobre: la oposición lengua literaria y lengua común, teorías del género literario y pensamiento sobre la evolución literaria.

2. 4. 1. Crítica de Bajtin al formalismo

Para tener una idea del tipo de crítica a la que Bajtin somete al formalismo ruso, vamos a resumir el trabajo de 1924 titulado *El problema del contenido, del material y de la forma en la obra literaria* (1975: 21-82). De este trabajo, extraemos las ideas que tienen que ver con la crítica al formalismo.

2. 4. 1. 1. Carencia de una estética general

Los formalistas, según Bajtin, parten de una actitud falsa ante la estética general: tratan de construir un sistema de juicios científicos sobre el arte literario "*independientemente de los problemas de la esencia del arte en general*" (1975: 25). Sin una concepción sistemática del dominio estético, no se puede separar, aislar, el objeto de estudio de la poética, la obra literaria, fuera de la masa de obras verbales de otra especie. La autonomía del arte está fundada y garantizada por su participación en la unidad de la cultura, donde ocupa un lugar necesario e irremplazable. Por todo ello: "*La poética, sistemáticamente definida, debe ser la estética del arte literario*" (1975: 27).

2. 4. 1. 2. Dependencia excesiva de la lingüística

Sin orientación estética general, la poética cae en una simplificación extrema: se pega a la lingüística, y ésta llega a ocupar el papel que está destinado a la estética general, y no el suyo, que es el de auxiliar nada más. Por aquí se llega a una estima exagerada del material, que es lo que diferencia a las artes. Pero, ¿es legítima esta exageración en la estima del material? Se tiende a concebir la forma como la de un material dado, como una combinación del

material en los límites impuestos por la lingüística. Y esto es lo que únicamente les interesa, mientras que todos los demás valores expresados por el artista (éticos, religiosos, expresivos...) son, para los formalistas, nada más que metáforas. *La estética formalista es una estética material.*

2. 4. 1. 3. Limitaciones de la estética material

La estética material es inofensiva y fecunda cuando estudia solamente la técnica de la obra de arte. Es nefasta cuando se intenta comprender y explorar la obra en su singularidad y su significación estéticas.

Si no se conforma con la descripción técnica, la estética material cae en errores y dificultades insuperables. En cinco apartados reparte Bajtin los problemas que presenta la estética material.

2. 4. 1. 4. Incapacidad para definir la forma artística

1. La estética material es incapaz de fundamentar la forma artística, pues la entiende como forma del material, del que se convierte en pura ordenación exterior. No comprende que la forma es sostenida por una intención emocional y volitiva (del artista y el receptor). La forma, cuando es significante en arte, está relacionada con alguna cosa orientada a algún valor exterior al material.

2. 4. 1. 5. Imposibilidad de comprender el "objeto estético"

2. La estética material no puede fundamentar la diferencia esencial entre el objeto estético y la obra material, entre las articulaciones y uniones en el interior de este objeto, y las articulaciones y uniones materiales en el interior de la obra: por todas partes muestra una tendencia a mezclar estos elementos. Pues el objeto del análisis estético está en la obra tal y como aparece cuando el artista y el espectador orientan hacia ella su actividad estética. El objeto del análisis estético (el *objeto estético*) es el contenido de la actividad estética (contemplación) orientada a la obra. La estética material no va más allá de la obra en cuanto material organizado, sólo llega a la obra como objeto de la física o la lingüística.

2. 4. 1. 6. Confusión de "formas arquitectónicas" y "formas composicionales"

3. En las obras de estética material se produce una constante e inevitable confusión entre las formas arquitectónicas y composicionales. Es decir, no se

distingue el aspecto estético, más abstracto, *"las formas que toman los valores morales y físicos del hombre estético"* –tal es la *forma arquitectónica*– de los procedimientos composicionales –las formas de los géneros, por ejemplo, que son *formas composicionales*–, formas concretas perceptibles físicamente.

> Dos ejemplos, de los que da Bajtin en este lugar, aclaran perfectamente la distinción: *"El* drama *es una forma composicional (diálogo, articulación en actos, etc.) pero* lo trágico y lo cómico *son las formas arquitectónicas de su realización".* Otro ejemplo: *"El* ritmo *puede ser comprendido de dos formas: como forma arquitectónica o como forma composicional. En tanto que disposición del material sonoro, empíricamente percibido, audible y conocible, el ritmo es composicional; dirigido emocionalmente, relacionado con el valor de la aspiración y de la tensión interiores que culmina, es arquitectónico"* (1975: 35).

2. 4. 1. 7. Incomprensión de lo "estético" en general

4. La estética material es incapaz de explicar la visión estética fuera del arte: la contemplación estética de la naturaleza, los aspectos estéticos del mito, de la concepción del mundo. En estos casos, no hay, precisamente, un material organizado, una técnica.

2. 4. 1. 8. Incapacidad para fundar la historia del arte

5. La estética material no puede fundamentar la historia del arte. Al separar las artes, y tratar la obra como una cosa, la estética material solamente puede hacer un cuadro cronológico de las modificaciones de los procedimientos técnicos de un arte dado, *"pues una técnica aislada no puede tener historia"* (1975: 38).

Hasta aquí, imperfectamente resumido, el pensamiento de Bajtin sobre el formalismo ruso, según la crítica que de él hace en 1924. Las objeciones que Bajtin plantea al formalismo ruso parecen utilizables en toda crítica que quiera hacerse a una corriente tan importante en la teoría literaria del siglo XX como es la que se centra en la lingüística como disciplina que guía las investigaciones literarias. Definir lo literario partiendo sola y exclusivamente de lo lingüístico, tiene las dificultades que Bajtin achaca al formalismo ruso.

2. 4. 2. Intereses compartidos con el formalismo

No debe creerse, sin embargo, que el rechazo al formalismo es radical. Antes se ha visto cómo Bajtin reconocía cierta utilidad a la estética material

para la descripción de la técnica artística. Sin que pueda negarse una oposición al formalismo, Titunik matiza las relaciones entre el círculo de Bajtin y el formalismo en los siguientes términos:

> *"A la vez pueden esgrimirse argumentos perfectamente defendibles en otro sentido [que el de la oposición]: que el grupo de Bajtin y los formalistas compartían cierto número de cruciales intereses en común; que las teorías formalistas nutrieron y estimularon el pensamiento del grupo Bajtin -y no sólo por reacción-; que en algunos aspectos, específica y concretamente en el dominio de la poética, el grupo Bajtin empleaba conceptos muy próximos de los que estaban aún siendo formulados, calificados y desarrollados luego por el método formal a medida que evolucionaba; finalmente, que ambas líneas estaban destinadas a converger, y en efecto convergieron, pero sólo en otro lado y bajo diferentes auspicios, en el estructuralismo de la Escuela de Praga, y especialmente en la obra de Ian Mukarovski"* (1973: 215).

2. 5. Conceptos fundamentales de Bajtin

Sería pretencioso, además de imposible, intentar dar exacta cuenta de la riqueza del pensamiento de M. Bajtin, en el cuadro de la presentación académica que intentamos ahora. Si consiguiéramos incitar a la lectura de sus obras, ya estaría de sobra conseguido el objetivo principal. Un libro como el que trata de Rabelais es muy sugerente para todo historiador de la literatura europea de la época; las no escasas referencias a Cervantes demuestran, además, el interés para el historiador de la literatura española.

2. 5. 1. Asistematicidad de su pensamiento

Asumiendo los riesgos de toda simplificación, podemos decir que el trabajo de Bajtin tiene dos facetas que nos interesan especialmente, desde el punto de vista del teórico de la literatura:

- La del teorizador de la novela y de la prosa en sus aspectos estructurales, estilísticos e históricos, faceta ésta que se encuentra en todas sus obras.
- La del lingüista que se preocupa por el análisis del discurso, por el lenguaje en su funcionamiento, como enunciación y como enunciado; véase como ejemplo de esta orientación su pensamiento sobre los géneros del discurso (en 1979).

Aparte dejamos su preocupación por problemas de estética general, en el marco de la polémica con el formalismo, o las muy interesantes apreciaciones de historia literaria o cultural.

El mayor riesgo de la simplificación que llevamos a cabo está, quizá, en pensar que la teoría de Bajtin se presenta separada, cronológica o sistemáticamente, en estos apartados. Nada más alejado de la realidad de su quehacer, como puede comprobar quien se acerque a su obra. Todorov lo observa nítidamente:

> *"Las escritos de Bajtin se asemejan más bien a los elementos de una serie que a las componentes de una construcción progresivamente elaborada: cada uno de ellos contiene, de alguna manera, el conjunto de su pensamiento, pero encierra también un deslizamiento, un desplazamiento apenas perceptible en el seno de este mismo pensamiento, y que frecuentemente es lo que le da interés"* (1981: 25-26).

Son tan variadas las facetas del pensamiento de Bajtin, que el mismo Todorov dice que *"uno duda de que haya habido siempre en su origen una sola y única persona"* (1984: 83).

El carácter del pensamiento de Bajtin justificaría una presentación del mismo centrándonos en el concepto de *dialogismo*. Pues, se trate de la teoría del lenguaje, de la historia literaria o de la antropología filosófica –corrientes de pensamiento presentes en Bajtin (Todorov 1981: 26)–, siempre encontramos su teoría del dialogismo.

2. 5. 2. Teoría de la novela

La novela es el género que ha centrado la mayor parte de los análisis de Bajtin. Esto se explica por ser el género que precisamente mejor ilustra el concepto de *dialogismo* lingüístico. Con esto, una vez más, se comprobaría la unidad del pensamiento de Bajtin en torno a unos temas constantes que se van haciendo y matizando. El funcionamiento del *plurilingüismo*, de la *polifonía* de voces presentes en el texto, del *dialogismo*, queda perfectamente descrito en la siguiente caracterización de la novela, que, como ejemplo, se reproduce en los mismos términos de Bajtin:

> *"La novela, considerada como un todo, es un fenómeno pluriestilístico, plurilingüístico, plurivocal. El analista se encuentra en ella con ciertas unidades estilísticas heterogéneas, en planos lingüísticos diferentes y sometidas a diversas reglas estilísticas. He aquí los principales tipos de estas unidades composicio-*

nales y estilísticas, que forman normalmente las diversas partes del conjunto novelesco:

1. La narración directa, literaria, en sus variantes multiformes.

2. La estilización de las diversas formas de la narración oral tradicional o relato directo.

3. La estilización de las diferentes formas de la narración escrita, semiliteraria y corriente: cartas, diarios íntimos, etc.

4. Diversas formas literarias, pero que no tienen que ver con el arte literario, del discurso del autor: escritos morales, filosóficos, digresiones eruditas, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, recensiones y cosas por el estilo.

5. Los discursos de los personajes, estilísticamente individualizados.

Estas unidades estilísticas heterogéneas se amalgaman, penetrando en la novela, forman allí un sistema literario armonioso y se someten a la unidad superior del conjunto, que no se puede identificar con ninguna de las unidades que dependen de él" (1975: 87-88).

No creemos que necesiten aclaración, en el marco de la presente exposición, la idea de la novela de Bajtin, tal y como queda resumida en las palabras anteriores. Palabras que deben tomarse como una incitación a penetrar detenida y atentamente en el rico pensamiento bajtiniano sobre la novela.

No falta, sin embargo, un examen del pensamiento bajtiniano sobre la poesía como el de Michael Eskin (2000), quien argumenta a favor de la integración de la poesía en la teoría dialógica del ruso. Para el significado del concepto de *polifonía* en su análisis de Dostoievski, véase Zhongwen (1997); y para el sentido de *polifonía* en Bajtin y en la pragmática lingüística de Ducrot, véase Velcic-Canivez (2002).

2. 5. 3. Lingüística del discurso

Una temprana formulación de las tareas que Bajtin asigna a la lingüística, en la línea de incluir los grandes conjuntos verbales, se encuentra en el trabajo de 1924 comentado anteriormente, a propósito de sus relaciones con el formalismo, cuando dice:

"La lingüística no ha sabido dominar metódicamente su objeto en todos los dominios. Apenas comienza, y difícilmente, a dominarlo en el dominio de la sintaxis, poco ha hecho en el de la semasiología, no ha desbrozado absolutamente nada la sección en la que se situarían los grandes conjuntos verbales: largos enunciados de la vida corriente, diálogos, discursos, tratados, novelas, etc.,

porque estos enunciados pueden, y deben, ser definidos y estudiados, también ellos, de manera puramente lingüística, como fenómenos del lenguaje" (1975: 59).

2. 5. 3. 1. Teoría del enunciado

Parte principalísima de esta lingüística del discurso es la *teoría del enunciado*. Un resumen de esta teoría se encuentra en Todorov (1981: 67-93), y de él destacamos algunos detalles. Todo enunciado tiene dos aspectos:

– Uno reiterable, que procede de la lengua.

– Otro único, que viene del contexto de enunciación.

Este segundo aspecto representa lo individual, lo único, y ahí es donde reside su sentido, su intención. Es la parte del enunciado donde se da una relación con la verdad, la justicia, la belleza, el bien, la historia. Este segundo aspecto, que desborda lo lingüístico y filológico, es propio del texto en situación, tomado en la cadena de los textos, en la comunicación verbal que se da en el interior de un dominio concreto. Se une a los otros textos, no reiterables, únicos también, por relaciones particulares de naturaleza *dialógica* (Todorov, 1981: 79-80).

2. 5. 3. 2. Dialogismo

El conjunto de enunciados constituye la vida verbal de una comunidad, que se caracteriza por una *heterología*, una diversidad de enunciados. La relación entre los enunciados es llamada por Julia Kristeva y por Todorov *intertextualidad*, y es lo que Bajtin llama *dialogismo*. Veamos, en palabras de Bajtin, cómo se caracteriza este fenómeno:

> *"La orientación dialógica es, por supuesto, un fenómeno característico de todo discurso. Es la dirección natural de todo discurso vivo. El discurso encuentra el discurso de otro en todos los caminos que llevan hacia su objeto, y no puede dejar de entrar en interacción viva e intensa con él. Sólo el Adán mítico, abordando con el primer discurso un mundo virgen y aún no nombrado, el solitario Adán, podía verdaderamente evitar de manera absoluta esta reorientación mutua en relación al discurso de otro, que se produce en el camino hacia su objeto"* (Todorov, 1981: 98).

La novela es el género dialógico por excelencia, pues, según se ha visto antes, en la novela hay un conglomerado, un sistema dialógico, de imágenes de "lenguas", de estilos muy variados.

Para el conocimiento de la *teoría del discurso*, o *translingüística*, de la que hemos dejado fuera muchísimos matices, es recomendable la lectura del trabajo, de

1934-1935, titulado "El discurso en la novela", recogido en 1975: 83-233. Muy útil es el trabajo de Maria Shevtsova (1992), que analiza e integra el concepto de *dialogismo* en el conjunto del pensamiento bajtiniano. Este trabajo empieza con una síntesis clara de la cuestión de la autoría de los distintos trabajos del canon bajtiniano.

3. J. M. LOTMAN (1922-1993) Y LA SEMIÓTICA RUSA

3. 1. Fuentes para su estudio

El otro desarrollo de la teoría literaria posterior al formalismo en Rusia es el encabezado por J. M. Lotman como figura más conocida. No hay más que leer el libro de Lotman que de forma sintética y sistemática presenta su teoría general del texto literario (Lotman: 1970), para darse cuenta de los continuos puentes establecidos entre su teoría y la de los viejos formalistas de forma explícita.

Sobre el paso entre el trabajo de M. Bajtin y los semiólogos rusos surgidos en la década de 1960, y conocidos como Escuela de Tartu, puede ilustrar la respuesta dada por Bajtin a la revista *Novy Mir* en 1970 (Bajtin, 1979: 339-348). En ella Bajtin reflexiona sobre los estudios literarios actuales en Rusia, y cita, entre los grandes acontecimientos, las publicaciones de los *Trabajos sobre los sistemas semióticos* de los investigadores agrupados en torno a J. M. Lotman (Bajtin, 1979: 342).

Disponemos, en nuestro ámbito cultural, de los materiales suficientes para la iniciación en el conocimiento de esta corriente, que, dado su carácter semiótico, se ocupa de la literatura, pero no solamente de ella, sino que muestra interés por los más variados aspectos de la cultura y de las artes. Este carácter es evidente en las distintas colecciones de escritos que conocemos.

Para la información acerca de problemas y autores de la teoría literaria rusa postformalista, pueden verse los trabajos de Segal (1973), Todorov (1972), Lozano (1979) y Lhoest (1979). Mención especial merece el magnífico trabajo de Ann Shukman (1977) sobre la obra de Lotman, donde, al hilo del comentario del pensamiento de este autor, se encuentran muy útiles noticias sobre las investigaciones rusas que tienen que ver con la literatura. Un temprano comentario del pensamiento de J. M. Lotman se debe a Antonio García Berrio (1973: 394-404). Miguel Á. Garrido (1996) destaca en Lotman la primacía concedida al texto, el tratamiento de su dimensión social y el grado de consistencia e

(in) dependencia del código lingüístico en que el texto está cifrado. Noticias sobre el desarrollo de la estilística funcional rusa se encontrarán en el libro de Ludmila A. Kaida (1986).

Textos de los principales representantes de la teoría literaria y semiótica rusa de la época postformalista se pueden encontrar –en español, francés o italiano– en las siguientes obras: J. M. Lotman (1964, 1970, 1984, 1993a, b, c, 1996-2000, 1997), J. M. Lotman y B. A. Uspenski (1976), J. M. Lotman y Escuela de Tartu (1979), *Tel Quel*, 35 (1968), B. A. Uspenski (1968, 1997), Roland Barthes y otros (1970), Comunicación (1972), Carlo Prevignano (1979), Navarro (ed. 1993). Como se ve, hay materiales suficientes para un primer acercamiento a las teorías postformalistas rusas de carácter semiótico.

En la revista electrónica *Entretextos*, que empezó a publicar semestralmente el profesor Manuel Cáceres en 2003, se encuentran abundantes materiales. Para la historia de la escuela, véase, por ejemplo, en el número 4 (noviembre de 2004) el trabajo de Peeter Torop *La Escuela de Tartu como Escuela.* Manuel Cáceres ya había editado en 1993 y 1997 dos conjuntos de trabajos importantes para el conocimiento de la semiótica rusa, y especialmente la lotmaniana.

En lo que sigue nos limitamos a una nota sobre la semiótica rusa y sobre J. M. Lotman como figura más conocida en el terreno de la teoría literaria.

3. 2. La semiótica rusa

El nacimiento de la moderna semiótica rusa –que se suele fijar en el simposio celebrado en Moscú en 1962, con el objeto de estudiar los sistemas de los signos– estaba preparado por la renovación, desde mediados de los años 50, del interés por la lógica y la lingüística matemáticas, la cibernética o la traducción automática.

Como ejemplo de este ambiente, puede citarse la conferencia que en 1961 organiza la Universidad de Gorki para la aplicación de los métodos matemáticos al análisis del lenguaje literario (Shukman, 1977: 8-10).

3. 2. 1. Simposio de 1962

En el *simposio de 1962 en Moscú* –al que asisten los más conocidos representantes de la disciplina, menos Lotman–, se perciben, según A. Shukman, las que serán características de la semiótica rusa:

1. La noción de sistema modelizante.
2. Creencia en la aplicabilidad de la teoría de la información al estudio de los fenómenos culturales, y visión de la cultura como red de canales de comunicaciones.
3. Papel esencial de la lingüística y la lógica en la provisión de metodología para el estudio del sistema.
4. Extensión del objeto de la semiótica a todos los aspectos de la cultura humana.
5. Reconocimiento de la rica vida intelectual del pasado ruso.

3. 2. 2. Escuelas de verano de Tartu

En 1964, J. M. Lotman organiza la *primera escuela de verano en Tartu* (Estonia), y así queda formado el grupo semiótico de Moscú-Tartu. El mismo Lotman organizará sucesivas reuniones, llamadas escuelas de verano, y publicará una serie con los trabajos presentados, cuyo título es *Trabajos sobre los sistemas de signos*.

Esta colección es una de las principales fuentes para el acceso a la semiótica rusa. Algunos de los textos de estas reuniones pueden encontrarse en Carlo Prevignano (1979) y en las colecciones antes mencionadas.

3. 2. 3. Figuras destacadas

En su presentación de la semiótica rusa, Françoise Lhoest (1979) concreta las principales figuras del grupo en los siguientes nombres: el lingüista A. A. Zaliznjak; los especialistas en mitología y religión eslava e indoeuropea, V. N. Toporov y V. V. Ivanov (editor del libro de Bajtin, 1965); la especialista en lengua y mitología de los Veda, y esposa de Toporov, T. J. Elizarenkova; el discípulo de Žirmunskij y especialista en folclore y mitología de muy diversos países, E. M. Meletinskij; A. J. Syrkin, residente en Israel y especialista en la India; el historiador y germanista, A. J. Gurevic.

Y como figuras más conocidas en occidente, B. A. Uspenski y J. M. Lotman. Del lingüista B. A. Uspenski hay que decir que es conocido, sobre todo, por la pronta traducción de su libro de 1970, *Poética de la*

composición, al inglés en 1973. Este trabajo es comentado por Todorov (1972), y trata del punto de vista, apoyándose en las teorías de Bajtin y Voloshinov sobre la cuestión.

3. 2. 4. Características de la semiótica rusa

F. Lhoest nota como características de la semiótica rusa:

– El que no forman un grupo netamente separado de otros estudiosos; hay trabajos semióticos en publicaciones que no tienen este carácter, y en las colecciones de trabajos semióticos, los hay que no lo son.

– El predominio de los trabajos concretos, prácticos, en lingüística, poética, semiótica de la cultura, sobre las discusiones teóricas acerca de los sistemas significantes.

– El expresarse en artículos cortos, más que en grandes monografías.

El resultado de todo ello es *"un mosaico multiforme y multicolor"*. La variedad de especialidades a las que se dedican los cultivadores de la semiótica, especialidades de rica tradición en los estudios rusos, contribuye, sin duda, también a esta sensación.

3. 3. Juri M. Lotman

El que fue profesor de la Universidad de Tartu, y organizador de las Escuelas de Verano, es, sin duda, el representante de la semiótica rusa más conocido en occidente, y el autor que cuenta con mayor número de traducciones de sus trabajos al inglés, alemán, italiano, francés o español.

Historiador de la literatura formado en Leningrado, donde seguía viva la tradición formalista establecida por Eichenbaum y Tinianov –maestros de sus maestros Gukovsky y Mordovchensko–, Lotman, antes de dedicarse a la semiótica, era un especialista en siglo XVIII y principios del siglo XIX. Por su formación, Lotman está cerca de los formalistas rusos, como señalan A. Shukman (1977: 6) y Fokkema e Ibsch, quienes llegan a decir:

> *"Se puede considerar la obra de Lotman como una continuación del formalismo ruso, aunque en varios aspectos es completamente original"* (1977: 58).

3. 3. 1. Semiótica literaria

A la semiótica literaria dedica Lotman su trabajo de 1964 *Lecciones de poética estructural,* que será aprovechado para la elaboración de su obra más conocida y traducida, *La estructura del texto artístico*, 1970.

Este trabajo es comentado por Todorov (1972) y calificado de *"obra sintética y sistemática"*, de donde le vienen sus virtudes y sus defectos, según el autor búlgaro: trata todas las cuestiones, desarrolla una teoría semiótica o estética general, una teoría literaria, y analiza ejemplos concretos; pero no puede ser original (secciones enteras desarrollan ideas conocidas hoy de Tinianov y Jakobson), y la exigencia de coherencia le lleva a establecer equivalencias que se quedan en innovaciones terminológicas (Todorov, 1972: 102-103). El carácter sintético y sistemático de una obra como *La estructura del texto artístico*, 1970, la hace muy apropiada para ilustrar el tipo de reflexiones llevadas a cabo en la semiótica literaria rusa. Lozano (1979) y Fokkema e Ibsch (1977) comentan ampliamente la teoría de Lotman.

A la semiótica literaria pertenece también otro trabajo de Lotman en que se analizan textos poéticos rusos: *Análisis del texto poético*, 1972, traducido al inglés en 1976.

3. 3. 2. Semiótica de la cultura

Otros campos del análisis semiótico han despertado el interés de Lotman, como son el de la consideración de la cultura como un texto (*Sobre la tipología de la cultura*, 1970 y 1973; y en colaboración con Uspenski, *Sobre el mecanismo semiótico de la cultura*, 1971), o el del cine (*Semiótica del cine y problemas de estética*, 1973).

3. 3. 3. Sistema modelizante

Concepto fundamental en la semiótica rusa es el de *sistema modelizante secundario*. Sistema modelizante significa aparato a través del que una comunidad o individuo percibe el mundo, al tiempo que modela el mundo para él.

Una lengua natural (el español, el italiano, etc.) es un sistema modelizante, porque a través de ella tenemos una concepción del mundo; nuestra experiencia del mundo está determinada por el sistema lingüístico.

Todos los *sistemas semióticos* se construyen siguiendo el tipo del lenguaje, y por eso son *sistemas semióticos secundarios* –para diferenciarlos de las lenguas naturales y de los metalenguajes científicos–. Nada mejor que las palabras de Lotman para explicar este concepto:

> *"Los sistemas modelizantes secundarios (como todos los sistemas semióticos) se construyen sobre el tipo del lenguaje. Esto no significa que reproduzcan todos los lados de las lenguas naturales. Así, por ejemplo, la música, por la ausencia de uniones semánticas obligatorias, se diferencia netamente de las lenguas naturales; sin embargo, en nuestros días, la descripción de un texto musical en tanto que construcción sintagmática es completamente legítima (trabajos de M. M. Langleben y de B. M. Gasparov). La determinación de uniones sintagmáticas y paradigmáticas en pintura (trabajos de L. F. Jeguin y de B. A. Uspenski), en el cine (artículos de S. M. Eisenstein, I. N. Tinianov, Ch. Metz) permite ver en estas artes objetos semióticos –sistemas construidos según el tipo de las lenguas. Dado que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los aspectos de los modelos superpuestos a la conciencia, y se incluye el arte, pueden definirse como sistemas modelizantes secundarios"* (Lotman 1970: 37).

El arte puede ser descrito como un lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto en ese lenguaje.

Esta es la tesis fundamental, que, en el caso concreto del trabajo de Lotman, se aplica a la obra de arte literaria. Allí se encontrará la definición de texto literario, y la descripción pormenorizada de los principios constructivos del texto: eje paradigmático y eje sintagmático.

CAPÍTULO 3

Los formalismos norteamericano y francés

1. NEW CRITICISM

El *New Criticism* americano se considera una escuela que, aunque independiente del formalismo ruso, se sitúa en la misma línea de inmanentismo crítico que va a caracterizar en gran parte a la teoría literaria del siglo XX. No le faltaba razón a Helmut Hatzfeld (1956: 60-62) cuando relacionaba *New Criticism* y análisis formal.

1. 1. Figuras representativas

El *New Criticism* no puede reducirse a una lista cerrada de nombres y principios metodológicos, precisamente porque su hegemonía en la enseñanza americana llegó a ser total en los años 40 y 50. El movimiento surge, en el sur, en la década de los treinta. La denominación *New Criticism* se debe a John Crowe Ransom, el fundador de la *Kenyon Review*, que titula así, *The New Criticism*, en 1941, un libro sobre I. A. Richards, T. S. Eliot e Yvor Winters.

Véase Wellek (1988, VI: 218), quien explica también otros usos anteriores del sintagma denominador de este movimiento, por ejemplo en Spingarn para referirse a Croce.

Keith Cohen (1972), en su presentación de este movimiento, considera figuras centrales del mismo a Ransom, Tate y Brooks. René Wellek (1988, VI: 219), por su parte, dice:

> *"Los nuevos métodos, el tono y el nuevo gusto se pueden distinguir con claridad primeramente en los artículos y libros de John Crowe Ransom, Allen Tate, R. P. Blackmur, Kenneth Burke e Yvor Winters, y, algo después, en Cleanth Brooks, Robert Penn Warren y William K. Wimsatt".*

Y todos coinciden en la influencia que tuvieron en el *New Criticism* los críticos ingleses T. S. Eliot (nacido en EE. UU.) e I. A. Richards.

> Vincent B. Leitch (1988: 24) hace la siguiente lista de críticos importantes que se asocian con el New Criticism a finales de los 40: Eliot, Richards, Empson, Ransom, Tate, R. P. Blackmur, Cleanth Brooks, René Wellek, W. K. Wimsatt, y, en cierta medida, también Kenneth Burke, F. R. Leavis, Yvor Winters.

1. 2. Actitudes comunes

Es muy difícil, de todas formas, construir un cuerpo de principios teóricos unánimemente atribuibles a todos los críticos antes nombrados, y por eso R. Wellek (1988, VI: 220) lanza la idea de que quizá lo mejor es tratar de cada uno de ellos individualmente. Así lo hace él en su historia de la crítica, pero no por eso deja de escribir un capítulo para tratar del movimiento en su conjunto.

Pues, según el mismo Wellek, hay una actitud común de rechazo de la crítica contemporánea, un rechazo de la erudición histórica académica como fin último de la investigación literaria, una concepción orgánica del poema (no hay una tajante separación entre forma y contenido) que lleva a un enfoque intrínseco en su análisis (*close reading*) prescindiendo de los elementos exteriores (ilusiones de la crítica extrínseca).

Las cuatro ilusiones de la crítica extrínseca (K. Cohen, 1972) son:

- La ilusión genética, que confunde el poema con sus orígenes psicológicos en un autor, consiste en interesarse por el "querer decir" (*intentional fallacy*).
- La ilusión orientada a la comprensión de la psicología del lector en el proceso receptor (*affective fallacy*).
- La ilusión de la expresividad de la forma, que piensa en una dependencia mimética del poema respecto de un objeto o una experiencia, que sería reflejada en la forma del poema.

– Por último, es ilusorio también pensar en el poema como cauce para la transmisión de una doctrina (*fallacy of communication*, según Allen Tate).

Lo que podría ser una actitud común queda bien reflejado en la siguiente observación de Terry Eagleton (1988: 65):

> *"El poema significaba lo que significaba, independientemente de las intenciones del poeta y de los sentimientos subjetivos que suscite en el lector".*

1. 3. Oposición al *New Criticism*

Contra el *New Criticism* se declaran los Críticos de Chicago, con R. S. Crane a la cabeza, los críticos míticos (N. Frye), la escuela de Ginebra (G. Poulet), aunque hay puntos de contacto entre el *New Criticism* y el estructuralismo francés (Wellek, 1988, VI: 232-236); y sobre todo, es víctima:

> *"[...] del ataque general contra la literatura y el arte, de la 'deconstrucción' de los textos literarios, de la nueva anarquía que permite una total libertad de interpretación e incluso un 'nihilismo' declarado"* (Wellek, 1988, VI: 236).

Para la *Escuela de Chicago* y el conocimiento de sus postulados críticos, debe acudirse al trabajo clásico de R. S. Crane (ed., 1952) o a su versión abreviada de 1957. Allí se encontrarán estudios teóricos de R. S. Crane, Richard McKeon o Elder Olson que centran y explican claramente sus presupuestos. Véase también Leitch (1988: 60-80). En español contamos con una historia y una antología de textos de esta escuela en los trabajos de Javier García Rodríguez (1998, 2000).

El trabajo de W. K. Wimsatt, *La manipulación del objeto: el acceso ontológico*, escrito a finales de los años 60, refleja muy bien, en torno a la reflexión sobre el poema como objeto, la oposición a los críticos de la consciencia de la escuela de Ginebra o a los neorretóricos de Chicago, así como los puntos de contacto con el estructuralismo.

1. 4. Valoración del *New Criticism*

Junto a la valoración general positiva que R. Wellek hace del *New Criticism* (por ejemplo: *"ha establecido o reafirmado muchas verdades fundamentales a las que tendrían que retornar generaciones futuras"*, Wellek, 1988, VI: 237), hay que señalar también la limitación más importante que supone el ser *"extremadamente anglocéntricos, provincianos incluso"*. Esto podría

explicar el escaso número de traducciones de los trabajos de los nuevos críticos americanos al español, mientras que se pueden leer en traducción española los de sus inspiradores Thomas Stearns Eliot o Ivor Armstrong Richards.

Terry Eagleton (1988) analiza desde una perspectiva ideológica el *New Criticism*. Este movimiento surge en el Sur de EE.UU. cuando empieza a ser industrializado por las inversiones del Norte. Representa la ideología de una *intelligentzia* desarraigada. *"La poesía es una nueva religión, un refugio nostálgico frente al enajenante capitalismo industrial"* (Eagleton, 1988: 64). El poema, como Dios, es impenetrable racionalmente. Su coherencia interna, sin embargo, se corresponde en cierto sentido a la realidad propiamente dicha.

El poema –resumimos a Eagleton–, convertido en un objeto tan material como una urna o un icono –alude aquí Eagleton al título de dos obras bien conocidas de los *new critics* Cleanth Brooks (1906-1994) (*The Well Wrought Urn*, New York, 1947) y William Kurtz Wimsatt, Jr. (1907-1975) (*The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, 1954)–, se desvincula de su contexto histórico y social; el poema se convierte en fetiche. El *N. C.* es irracionalismo sin atenuantes, íntimamente relacionado con el dogma religioso y con el ala derecha del movimiento architradicionalista agrario.

Su forma de analizar es objetiva, sigue Eagleton, y esto está de acuerdo con su afán por ser aceptado como práctica profesional. Se acaba convirtiendo a la tecnocracia, contra la que había surgido. Se instala en la universidad, y esto puede explicarse por dos razones: 1) ofrece un método pedagógico útil para un número de alumnos que va en aumento; 2) el poema es equilibrio exquisito entre contrarios, y este no comprometerse con nada ni con nadie era muy atractivo para intelectuales liberales de la guerra fría. De aquí la sumisión al *statu quo*.

Su teoría, además, está condicionada por el género al que se ve obligada a atender: la poesía. Sería difícil considerar la novela *Guerra y paz* como estructura *"firmemente organizada de ambivalencia simbólica"* (Eagleton, 1988: 69). Hasta aquí Eagleton.

Una introducción general al *New Criticism* puede leerse en el magnífico panorama que de este movimiento trazó K. Cohen (1972), donde se hallará la bibliografía fundamental del movimiento, o en los trabajos de R. Wellek (1978; 1988, VI); y, aparte de las referencias en los panoramas generales de teoría literaria del siglo XX, pueden encontrarse otras en los siguientes trabajos: Berman (1988: 26-59), De Man (1971: 20-35, 229-245), Günthner (1970), Lee (1966), Porqueras (1971), Leitch (1988: 24-59).

2. *NOUVELLE CRITIQUE* FRANCESA

En los años 60 surge y se impone con brío en Francia un tipo de crítica literaria, posteriormente llamada *nouvelle critique*, que aglutina tendencias anteriores, tanto en el campo de la teoría literaria como en el de otras disciplinas. Se trata del deseo, ya expresado por Valéry o por Thibaudet, de una crítica inmanente; se trata también del formalismo ruso y del estructuralismo, que, como teoría científica, ya imperaba en otras ramas del saber: en Lévi-Strauss y la antropología, por ejemplo, o en la lingüística.

Gérard Genette cita a Albert Thibaudet y a Paul Valéry entre los precursores franceses de la *nouvelle critique*, y de la obra del primero, *Physiologie de la critique*, subraya el siguiente párrafo: *"Entiendo por crítica pura la crítica que versa no sobre seres, no sobre obras, sino sobre esencias, y que no ve en la visión de los seres y de las obras más que un pretexto para la meditación de las esencias"* (Genette, 1968: 190). Entendamos esencias como estructuras o categorías, dadas *a priori* y que el crítico debe descubrir, y fácilmente se verá la analogía con el estructuralismo. De Paul Valéry podrían citarse numerosos párrafos que preludian muchas de las ideas de la crítica formalista francesa. Veamos su opinión sobre la retórica, revalorizada en lo que tiene de estudio estructural: *"La retórica antigua consideraba como ornamentos y artificios las figuras y las relaciones que el sucesivo refinamiento del ejercicio de la poesía ha revelado, a la postre, que constituían su materia esencial; figuras y relaciones que los avances analíticos algún día descubrirán como el resultado de propiedades profundas, o de lo que cabría denominar sensibilidad formal"* (1941: 161). Una de las revistas donde se van a expresar algunos de los críticos estructuralistas franceses lleva precisamente por nombre el de la recopilación de escritos de Paul Valéry: *TEL QUEL*. Para el contexto general de la crítica francesa del siglo XX en el que se sitúa la nueva crítica formalista, véase Michel Jarrety (1998). Jean-Pierre Richard (1961) describe las características de la crítica francesa –atención al texto, al sentido y a las estructuras– en el ambiente previo al apogeo de la teoría barthesiana.

2. 1. Estructuralismo

El auge del estructuralismo en antropología y en lingüística explica también el nacimiento de la nueva crítica francesa de los años 60. Así, Claude Lévi-Strauss partía de que las formas sociales son un lenguaje, de que el mito está articulado como un lenguaje. En lingüística, cabe señalar el conocimiento que, ya antes del esplendor de la *nouvelle critique*, tiene Roland

Barthes, uno de sus máximos representantes, de la glosemática, la teoría lingüística de L. Hjelmslev (como ejemplo valga el análisis que hace del mito, en *Mythologies*, que después se explicará) y de la lingüística estructural en general (empezando por la de Ferdinand de Saussure), fruto de lo cual serán sus *Elementos de semiología* (1964). Habría que señalar también la importancia que tuvo la traducción de los *Essais de Linguistique Générale*, de Roman Jakobson, hecha por N. Ruwet en 1963, donde se encuentra el importante trabajo de 1958 presentado en el Congreso de Indiana y titulado *Linguistique et poétique*.

En 1962 aparece un sintomático trabajo de Jakobson, en colaboración con Lévi-Strauss, en que ambos autores comentan el poema de Baudelaire *Les Chats*. En la nota previa decía Lévi-Strauss:

> *"En las obras poéticas, el lingüista distingue estructuras que muestran una analogía sorprendente con las que el análisis de los mitos revela al etnólogo"* (1962: 11).

A partir de este momento, tenemos ya el modelo de lo que es un análisis estructural, aplicado a la literatura por dos grandes estructuralistas, uno lingüista (Jakobson) y otro antropólogo (C. Lévi-Strauss).

2. 2. Conocimiento del formalismo ruso

En la formación de la corriente crítica estructuralista francesa, tiene una gran importancia el conocimiento de la teoría literaria del formalismo ruso y de otras aportaciones al estudio de la literatura producidas en la URSS. Las figuras claves de este conocimiento, por parte de los críticos franceses, son Tzvetan Todorov y Julia Kristeva, ambos búlgaros.

El primero traduce una serie de importantes trabajos de los formalistas rusos y los hace asequibles en Occidente en una antología que lleva por título *Théorie de la littérature*, 1965, con un prólogo de Roman Jakobson. Julia Kristeva da a conocer los trabajos de Bajtin sobre Dostoievski y Rabelais, y la labor llevada a cabo por los estudiosos de la semiología en Rusia.

> De los estudios presentados en la antología de Todorov, los que más influencia ejercen son el de Propp sobre las estructuras de los cuentos populares y el de Sklovski sobre la tipología de la prosa narrativa. En 1966 era traducida también al francés la *Morfología del cuento*, de V. Propp, por M. Derrida, T. Todorov y C. Kahn.

2. 3. Principales representantes de la *nouvelle critique*

Así pues, el deseo de una crítica inmanente, el desarrollo de la lingüística estructural y el conocimiento de los formalistas rusos son los factores que van a conformar la *nouvelle critique* francesa de los años 60.

Y si las influencias son tan variadas como las que se acaban de señalar, los representantes tampoco son exclusivamente críticos literarios, sino que se encuentran también, dentro del grupo, poetas (Marcelin Pleynet, Denis Roche), novelistas (Philippe Sollers, Jean Ricardou y Jean Thibaudeau) o semiólogos (Julia Kristeva).

De todas formas, se pueden citar, como máximos representantes para la crítica literaria, a: Roland Barthes, que sin duda puede ser considerado como el máximo representante del grupo; a Tzvetan Todorov, y a Gérard Genette.

Hay que mencionar también, en un segundo plano, los trabajos de A. J. Greimas y de C. Bremond, que desarrollan la teoría de la narración siguiendo las líneas trazadas por V. Propp.

2. 4. Publicaciones periódicas

2. 4. 1 Communications

Para establecer los representantes del grupo hay que fijarse en las actividades llevadas a cabo por el CECMAS (Centre d'Études des Communications de Masse), en la École Pratique des Hautes Études, institución dependiente de la Universidad de la Sorbona ligada estrechamente al estructuralismo francés. Su órgano oficial de expresión es la publicación semestral *COMMUNICATIONS.* Principales colaboradores de los números clave de esta publicación para la teoría literaria son, además de Barthes o Todorov, figuras tan conocidas como: Gérard Genette, A. J. Greimas o C. Bremond.

> De la revista *Communications*, son especialmente interesantes los números 4, 8, 11 y 16, todos ellos traducidos al castellano por la Editorial Tiempo Contemporáneo de Buenos Aires.

El número 4 de *Communications*, 1964, lleva el significativo título de *Investigaciones Semiológicas*, y en él colaboran: Claude Bremond, quien,

siguiendo las huellas de V. Propp –autor que empieza entonces a ser conocido en Francia a través de una traducción inglesa–, intenta un análisis formal aplicable a cualquier clase de mensaje narrativo; Tzvetan Todorov, quien, en un artículo titulado *La descripción de la significación en literatura*, propone un modelo de análisis de la literatura distinguiendo varios planos, como hace la lingüística (sonidos y prosodia, gramática –o plano de la forma del contenido–, semántica –o plano de la sustancia del contenido). Roland Barthes contribuye con dos trabajos: uno es el análisis semiológico de un anuncio publicitario, y otro es sus *Elementos de semiología*, especie de manifiesto de la semiología estructural.

El número 8 de *Communications*, 1966, se consagra enteramente al estudio del relato, y, junto a análisis concretos, allí encontramos artículos que proponen una teoría del relato o del método de análisis. R. Barthes, Greimas, Bremond, Todorov, Genette, entre otros, colaboran en este número.

Artículos de Genette, Todorov y Barthes se encuentran también en el número 11 (1968), titulado *Lo verosímil*, donde se intenta un estudio de las leyes literarias que crean la ilusión de la realidad en la obra. Colaboran Genette, Kristeva, Barthes y Todorov, entre otros.

En la traducción española de 1970, en Buenos Aires, los autores, según advierte Eliseo Verón en su presentación, introducen *"en muchos casos modificaciones y correcciones al texto original"*.

Por último, el número 16 (1970), *Investigaciones retóricas*, señala el interés que sintieron los representantes de la *nouvelle critique* por una reinterpretación de la retórica, única teoría del discurso literario que existía en nuestra cultura occidental hasta el siglo XIX. Volvemos a encontrar artículos de Todorov, Bremond, Genette y Barthes. Este último con su magnífico trabajo de historia y síntesis doctrinal de la vieja retórica, que constituye un instrumento auxiliar clásico para la enseñanza actual de la vieja disciplina.

2. 4. 2. *Tel Quel*

Pero hay contactos también con grupos de la vanguardia ideológica del momento, como es el que se reúne en torno a la revista *TEL QUEL* (que se publica entre 1960 y 1982) con los nombres ya citados de poetas (Marcelin Pleynet, Denis Roche), novelistas (Philippe Sollers, portavoz también de este grupo, o Jean Ricardou) o la semióloga Julia Kristeva.

Pero el grupo de *Tel Quel*, aunque se identifica con muchas de las opiniones sobre literatura sostenidas por la *nouvelle critique*, se sitúa en un terreno donde confluyen: una teoría de la literatura y una teoría de la sociedad, y, sobre todo, una teoría de la incidencia de la literatura en la sociedad, y de la sociedad en la literatura. Es decir, se trata de una amalgama de filosofía (marxista), teoría de la literatura y psicoanálisis.

Las directrices del grupo pueden verse en la obra colectiva *Teoría de conjunto*, aparecida en 1968 (trad. esp. Barcelona, Seix Barral, 1971), que resume las posiciones del mismo entre 1963 y 1968. La conjunción de trabajos de Faucault, Barthes y Derrida (este precisamente sobre *La différance*, concepto clave de la deconstrucción) anuncia el postestructuralismo. Después de 1970 la revista *TEL QUEL* se inclina hacia el psicoanálisis lacaniano, que abandona hacia 1977 en favor de las tradicones liberales y religiosas. Políticamente, sus cambios van de la alineación con el partido comunista (1967-1968) a la simpatía por el maoísmo, los intentos de una política fundada en el lacanismo (1973-1975) y una conversión al americanismo y la religión católica (véase Bremond y Pavel, 1998: 24). La más detallada y completa historia del movimiento organizado en torno a la revista *TEL QUEL*, entre 1960 y 1982, es la obra de Philippe Forest (1995).

El postestructuralismo está igualmente anunciado en los escritos que recogen la presentación del estructuralismo francés en América (reuniones en la Johns Hopkins University, en octubre de 1966) y que están publicados por Richard Macsey y Eugenio Donato (eds.), 1970 [traducidos al español en 1972]. Derrida, Lacan, Barthes, Goldmann, Todorov o Ruwet, entre otros, participan y publican sus intervenciones. La reunión tuvo un sabor muy francés, como dicen los editores en la introducción (página 11).

2. 4. 3. Poétique

Cuando en 1970 parece detectarse un desinterés por las cuestiones técnicas del análisis literario, dentro del grupo *Tel Quel*, y una mayor inclinación hacia la filosofía y la política, es la revista *Poétique*, aparecida en 1970, la que se dedica a seguir, durante algún tiempo, los estudios sobre problemas de teoría y análisis literarios, con un comité de redacción formado por T. Todorov, Hélene Cixous y Gérard Genette, hasta 1973; y bajo la dirección de Todorov y Genette después, de 1974 a 1978.

En su primer número, se define como revista de teoría y de análisis literarios, como:

"[...] un lugar de estudio de la literatura en cuanto tal (y ya no en sus circunstancias exteriores o en su función documental), y, por tanto, un lugar de

intercambio y de fecundación recíproca entre la teoría literaria y lo que todavía se llama (...), la crítica".

2. 5. Conclusión

2. 5. 1. Corpus teórico

Intentando resumir lo que es la crítica estructural formalista francesa, diremos que históricamente su nacimiento puede situarse hacia 1963. Su máximo representante en esta época es Roland Barthes, que enuncia los principios de lo que puede ser una crítica estructuralista.

Por lo demás, el *corpus* esencial de la teoría conocida como *nouvelle critique* puede encontrarse en la obra de Roland Barthes, T. Todorov, G. Genette, C. Bremond, A. J. Greimas, J. Kristeva; en los números señalados de la revista *Communications*; en la revista *Tel Quel*; en la obra colectiva *Teoría de conjunto*, y en la revista *Poétique*.

2. 5. 2. Posiciones comunes

Si las influencias son variadas (formalismo, estructuralismo lingüístico y antropológico), resulta también difícil aislar un cuerpo homogéneo de teorías. Se podrían señalar como posiciones comunes:

1. Considerar el texto literario como un sistema finito de signos en el interior del sistema de la lengua.
2. La literatura no expresa la personalidad del autor, ni representa la realidad, sino que su esencia está en el sistema que forma la obra, y no en el mensaje.
3. El método de análisis estructural consta de dos operaciones: aislar unidades mínimas y recomponer después una unidad estructural.
4. La crítica no debe ser normativa.
5. Interés por la retórica antigua, que, en lo que tiene de clasificación de los recursos literarios, se parecería bastante a una teoría literaria de tipo estructural.

El enunciado de los puntos anteriores no puede ocultar que, entre los representantes de esta corriente crítica, hay quienes son más radicales respecto a la crítica anterior, y hay quienes buscan sus raíces en los críticos anteriores. Hay quienes se dedican a un trabajo exclusivamente técnico, centrado en el estudio de la literatura, y hay quienes tienen más en cuenta otras disciplinas (psicoanálisis, por ejemplo), aunque sean utilizadas estructuralmente.

2. 5. 3. Dispersión teórica

A partir del año 70 puede apreciarse una cierta dispersión del grupo. Y mientras los miembros de *Tel Quel* evolucionan hacia posiciones parecidas a las representadas por Julia Kristeva, nace la revista *Poétique*, donde Todorov y Genette siguen desarrollando una labor parecida a la de los años 60, es decir, su preocupación se centra principalmente en una teoría de la literatura. Roland Barthes, por su parte, parece mantenerse en una posición intermedia, pero con una menor dosis del fervor estructuralista que se apreciaba, por ejemplo, en sus *Elementos de semiología* o sus trabajos en *Communications*, y una mayor inclinación al psicoanálisis –ya no el de la primera época, representado por Bachelard, sino el de Freud, Lacan o Melanie Klein.

La muerte de Roland Barthes, en 1980, corrobora físicamente una muerte anterior del formalismo francés como conjunto coherente de intereses centrados en la literatura. Por supuesto, las dos principales publicaciones periódicas relacionadas con la *nouvelle critique* dedicarán números de homenaje a Roland Barthes, y en ellos se encontrarán valoraciones, análisis y datos que interesan al historiador de la teoría literaria (*Poétique*, 47; *Communications*, 36). Y seguirán apareciendo recopilaciones de trabajos de Barthes con el título de *Ensayos críticos* (Barthes, 1982 y 1984).

Tzvetan Todorov, por su parte, certifica el cambio de rumbo, tanto por su dedicación a historiador de las teorías lingüísticas o literarias –orientación que predomina en sus trabajos de la década de 1970–, como por la confesión explícita de sus preferencias por la que él califica de "crítica dialógica" (Todorov, 1984: 179-193). Después se aparta completamente de todo lo que tenga que ver con la crítica literaria y se orienta a la crítica cultural e histórica.

Sólo Gérard Genette parece continuar la misma línea de trabajo centrado en el análisis y descripción de las estructuras literarias, o en cuestiones de

estética, según testimonian sus obras posteriores (Genette, 1982, 1987, 1991, 1992, 1994, 1997, 1999).

En 1979, las palabras escritas por Lucien Dällenbach, acerca de las fuerzas que guían la crítica francesa del momento, reflejan claramente el cambio de actitud:

> *"[...] consideración del sujeto y de la enunciación más allá de sus señales lingüísticas, remozamiento del interés por la teoría de los géneros y el juego intertextual, retorno forzoso de la historia, manía por la filosofía analítica anglosajona, rush (asalto) a los actos de lenguaje, retorno de la poética, que reniega de su fase jakobsoniana para convertirse sin vacilar a la pragmática [...]"* (1979: 258).

Al estructuralismo francés, con vocación de creadores en algunos de sus representantes, no le falta su novela (Kristeva, *Les samouraïs*, Paris, Fayard, 1990), donde aparecen reflejados los personajes y las inquietudes de momentos tan interesantes de los años 60 y 70.

La reseña de la labor individual de los críticos tenidos por representantes de la crítica estructural formalista hará que los perfiles de la *nouvelle critique* queden mejor señalados. Para un apartado especial queda el resumen del trabajo de Roland Barthes, sin duda el más representativo de los nuevos críticos franceses. Una presentación y discusión general del estructuralismo, centrada principalmente en el estructuralismo francés, puede verse en la obra de Thomas Pavel (1989). Trata de todos los aspectos de las ciencias humanas en que incide el estructuralismo.

3. GÉRARD GENETTE (1930-)

Si Todorov es el introductor de teorías foráneas dentro de la crítica francesa, G. Genette es el indagador de semejanzas entre las nuevas teorías y ciertos autores franceses anteriores, o toda la tradición retórica occidental. Así, en su obra, que significativamente lleva el título de *Figures, I, II, III* (1966, 1968 y 1972, respectivamente), son muy frecuentes las citas y comentarios de las teorías de A. Thibaudet, P. Valéry o la vieja retórica. Y aunque obedece fundamentalmente al proyecto de la *nouvelle critique* en busca de una teoría de la literatura (poética) y una crítica estructuralistas, no deja de tener en cuenta constantemente las aportaciones de la estilística u otros tipos de crítica literaria, que él intenta aprovechar dentro del modelo de una teoría estructuralista.

Genette, como Barthes y Todorov, desarrolla su labor en la École Pratique des Hautes Études, ahora llamada École des Hautes Études en Sciences

Sociales, colabora en la revista *Communications*, es codirector de la revista *Poétique* con Todorov, hasta noviembre de 1978, y sigue en el consejo de redacción.

Ha hecho una historia del pensamiento occidental sobre la cuestión de la motivación lingüística (de la relación del significante con la realidad referida), problema que se plantea en el *Crátilo* de Platón. Fruto de este trabajo es su obra *Mymologiques. Voyage en Cratylie* (1976).

Los dos primeros tomos de su obra *Figures* son una recopilación de artículos, y el último volumen, titulado *Discours du récit*, está dedicado casi completamente a un análisis narrativo de la obra de Proust.

3. 1. Teoría, crítica y retórica

En los artículos de Genette se pueden apreciar tres corrientes dominantes: primero, una atención a la teoría literaria; segundo, una práctica de la crítica literaria, y tercero, una preocupación por las aportaciones de la retórica. En el prólogo al tomo III de *Figures*, queda caracterizado cada uno de estos campos:

- La *teoría literaria* sería una teoría general de las formas literarias, una poética.
- La *crítica* tendría como función *"mantener el diálogo de un texto y de una psique, consciente y / o inconsciente, individual y / o colectiva, creadora y / o receptora"*.
- La poética y retórica antiguas eran precisamente la teoría de la literatura del pensamiento occidental hasta el Romanticismo.

Pero la diferencia entre la nueva poética y la poética antigua (retórica poética) es que, frente a la poética cerrada de los antiguos, la nueva poética debe ser abierta, debe teorizar los posibles literarios y no sólo las obras reales, ya producidas. Poética y crítica deben mantener una relación de complementariedad.

Quizá el artículo donde mejor se expone la visión estructuralista de Genette a propósito de la literatura sea el titulado *Structuralisme et critique littéraire* (1966: 145-170). Entroncando con Lévi-Strauss y con Barthes, concibe Genette la *crítica literaria* como la construcción de estructuras a partir de los materiales ofrecidos por la obra, mediante dos operaciones: análisis y síntesis. El carácter moderado del estructuralismo de Genette queda manifiesto cuando

no se declara totalmente contrario a una crítica hermenéutica (que recrea la interioridad de la obra), sino que ve cierta complementariedad entre esa crítica, que toma la obra como sujeto, y la estructuralista, que la toma como objeto.

3. 2. La literatura en cuanto tal

Gérard Genette, cuando expone, en su artículo *La littérature comme telle* (1966: 253-265), la idea de literatura en Paul Valéry, resalta el carácter formal del discurso literario y separa este discurso de cualquier tipo de *expresividad* individual o de creación personal. Comentando a Valéry, dice Genette:

> *"La creación personal, en el sentido fuerte, no existe, primero porque el ejercicio literario se reduce a un amplio juego combinatorio en el interior de un sistema preexistente que no es otro que el lenguaje".*

Y, en segundo lugar, porque, citando a Valéry:

> *"[...] toda fantasía pura... encuentra su vía en las disposicones escondidas de las diversas sensibilidades que nos componen. No es inventado más que lo que se inventa a sí mismo y quiere ser inventado".*

Aquí se ve la autonomía total de las formas literarias, su funcionamiento independiente casi de lo que el autor intenta. Como dice Genette, siguiendo su comentario:

> *"Una creación nueva no es normalmente más que el encuentro fortuito de una casilla vacía (si quedan) en el cuadro de las formas, y por tanto el deseo constante de innovar apartándose de sus predecesores, este vanguardismo, este reflejo de contra-imitación que Valéry ve como una de las debilidades de la modernidad literaria, reposa sobre una ilusión ingenua"* (1966: 262-263).

Viene en seguida a la memoria la comparación que se podría hacer entre el sistema literario y el sistema fonológico de una lengua, donde el cambio fonético se explica en gran medida por la necesidad de reajustar el sistema llenando casillas vacías que lo desequilibraban. Puede apreciarse que la lingüística estructural está detrás de toda esta concepción de la literatura.

3. 3. Definición de la *nouvelle critique*

Trabajo interesante para conocer la opinión de G. Genette sobre la crítica en esta época es el artículo titulado *Raisons de la critique pure*, contribución

a una reunión de 1966 (2-12 de septiembre) en Cerisy-la-Salle, dirigida por Georges Poulet, sobre *Tendencias actuales de la crítica.*

Este trabajo de Genette está publicado en la obra coordinada por Georges Poulet, *Les chemins actuels de la critique*, por donde se cita, y en la de Genette, *Figures. II*, 7-22.

Parte Genette de unas citas de Thibaudet –escritas entre 1925 y 1930–, y en especial subraya una referencia a la crítica pura, la crítica que no se centra en obras ni en seres, sino en esencias. De estas esencias de la crítica, Thibaudet cita tres: el genio, el género y el libro (Genette, 1968: 190-191). Genette toma como punto de partida para la caracterización de la nueva crítica el comentario de cada una de estas esencias.

- El *genio*: el autor, partiendo de Blanchot y de Lacan, no es nadie: ausencia del sujeto; ejercicio de lenguaje descentrado.
- En cuanto al *género*: el discurso literario se desarrolla según estructuras que encuentra, y que puede superar. La crítica, en cuanto que se centra en el estudio de los géneros, es una nueva retórica.
- El *libro*: lugar de la *escritura* –según la entiende J. Derrida–, y *texto* –tejido de figuras en el que se enlazan el tiempo del escritor y el del lector–. Escritura y lectura son los nuevos conceptos.

Las esencias de la crítica son las *formas* –en el sentido glosemático-; el *sentido* también es una *forma.* Por eso la crítica es *formalista.*

La crítica se relaciona también con la *escritura*; es una crítica creadora. El crítico o escribe (crea) o se calla.

3. 4. Producción crítica de Gérard Genette

Después de un breve trabajo sobre los géneros literarios, *Introduction à l'architexte*, 1979, Gérard Genette demuestra su fidelidad a los problemas literarios, e histórico-literarios –en una línea no lejana de la tradición filológica–, con dos grandes trabajos: *Palimpsestes*, 1982, y *Seuils*, 1987.

En el primero trata del riquísimo mundo de las relaciones que un texto literario puede mantener con los anteriores (parodia, imitación, pastiche, reactivaciones genéricas, prosificaciones y metrificaciones, etc.).

En el segundo, se interesa por el *paratexto*, es decir, por toda una serie de hechos literarios contextuales que sin duda tienen una comunidad de interés

en la presentación de la obra: peritexto editorial (formatos, cubiertas, colecciones...), nombre del autor, títulos, dedicatorias, prólogos, notas, entrevistas a propósito del libro, correspondencia... Puede apreciarse cómo la actividad desarrollada por Genette en estos trabajos es de la máxima utilidad para el historiador de la literatura.

Dentro de esta producción, posterior al auge de la *nouvelle critique*, hay que mencionar la revisión de algunos conceptos y problemas de *Figures III* que hace Genette en *Nouveau discours du récit*, 1983, y la insistencia en problemas de poética (ficción, narratología, estilo) en la recopilación de trabajos, *Fiction et diction*, 1991.

En los últimos trabajos de Genette hay una clara preocupación por las cuestiones de estética, de definición de la obra de arte (1994, 1997). Y llama la atención que todavía en su última recopilación de trabajos no renuncie al título que empleó en los tiempos de la *nouvelle critique*, y la nueva obra se llame *Figures IV* (1999).

Pero es que en un artículo publicado en la revista *Poétique* (2001) vuelve a temas antiguos como el de la crítica inmanente. De esta forma Gérard Genette se convierte en el único superviviente de la vieja *nouvelle critique*.

4. TZVETAN TODOROV (1939-)

El búlgaro T. Todorov ha desarrollado su labor de crítico literario y teórico de la literatura en Francia, primero como discípulo de Barthes –en 1966 defiende su tesis sobre la novela epistolar de Choderlos de Laclos *Las amistades peligrosas*, que será publicada en 1967 con el título de *Literatura y significación*– y después en la École Pratique des Hautes Études y como investigador en el CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique).

4. 1 Difusor de teoría literaria

De su importancia para el conocimiento de los formalistas rusos en Francia, ya se ha hablado. Codirector de la revista *Poétique*, desde su aparición en 1970 y hasta noviembre de 1978, sigue luego formando parte del comité de redacción de esta publicación hasta febrero de 1988.

Ha desarrollado una labor de difusión en Francia de textos importantes para la teoría literaria, producidos en otros países. Así, en *Poétique* se han publicado textos de Mukařovský, Khlebnikov, Tinianov, por lo que se refiere a países del Este, y de autores americanos o alemanes, no suficientemente conocidos en Francia, como N. Frye, W. C. Booth, W. K. Wimsatt o W. Kayser. También han aparecido en esta revista artículos introductorios al *New Crticism* americano o a los estudios de poética en Rusia después de los formalistas. El mismo Todorov ha reunido los más importantes trabajos de Jakobson, desde su etapa como miembro del *Círculo Lingüístico de Moscú* hasta los más recientes escritos sobre literatura, en un volumen titulado *Questions de poétique*, 1973, y ha tenido un papel destacado en la difusión del pensamiento de Bajtin, autor que goza de enorme vitalidad en la teoría literaria actual.

Véase Todorov (1997) para sus relaciones con Jakobson, a quien trató, y con Bajtin, al que no conoció personalmente; según sus palabras, ellos son *"mis dos primeros maestros"*. También hay allí un paralelo entre ambos autores: Jakobson, con su concepción monologista del lenguaje, practica el diálogo; Bajtin, teórico del diálogo e incapaz de practicarlo, lleva una vida de eremita.

4. 2. Teórico innovador de la literatura

4. 2. 1. Etapa estructuralista

Junto a esta labor de difusión en Francia de la teoría literaria hasta entonces desconocida, que tan enriquecedora ha sido para la crítica francesa, hay que tener en cuenta la importancia del trabajo teórico de Todorov ya desde el principio. En los números ya mencionados de *Communications*, se encuentran trabajos de Todorov en la línea de una búsqueda de modelos relacionados con la lingüística para el estudio de la literatura. En la etapa más floreciente de la *nouvelle critique* (1964-1970) se sitúan las principales obras de Todorov sobre la poética (teoría de la literatura) o sobre la narración, que pasamos a reseñar brevemente.

Hay que mencionar también la utilidad del trabajo publicado junto a O. Ducrot, en 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Quien quiera conocer el campo de referencias teóricas imprescindibles para comprender el trabajo teórico y crítico de la escuela estructuralista tiene en esta obra un instrumento muy valioso.

En su obra *Littérature et signification*, 1967, se reúnen trabajos de tipo teórico sobre la narración, y un análisis de *Las amistades peligrosas*, de C. de

Laclos. También se encuentra allí un avance de lo que será su propuesta de acercamiento a la obra literaria diferenciando tres planos (verbal, sintáctico y semántico); y un estudio de la retórica, su actualidad, la clasificación de las figuras, y relación entre figura y lenguaje literario. Todorov, lo mismo que Barthes y que Genette, testimonia aquí un interés por la retórica.

La obra colectiva *Qu'est-ce que le structuralisme*, 1968, recoge un trabajo de Todorov sobre la *Poética* que ilustra perfectamente lo que podría ser el programa de la teoría estructuralista de la literatura. Una versión modificada de este trabajo apareció en 1973, en una colección de bolsillo.

Si en la obra anterior expone Todorov su concepción del estudio de la literatura, en su *Gramática del Decamerón*, 1969, desarrolla un modelo de la narración, que es aplicado a los cuentos de Boccaccio. Teóricamente, la posibilidad de una gramática universal, tal como se postula en diversos momentos de la historia de la lingüística (los modistas de los siglos XIII y XIV, el racionalismo de los siglos XVII y XVIII, la lingüística danesa del siglo XX, o Chomsky más recientemente), justificaría el intento de buscar una gramática universal también para el relato:

> *"A nuestro modo de ver, el universo de la narración obedece igualmente a la gramática universal"* (1969: 31).

Distingue en el relato tres aspectos muy generales: el semántico, constituido por los contenidos más o menos concretos que aporta; el sintáctico, combinación de las unidades entre sí; el verbal, que son las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato.

En su estudio del *Decamerón*, trata sobre todo del aspecto sintáctico, muy poco del semántico, y nada del verbal. En el aspecto sintáctico, la unidad básica es la oración, que puede presentar varios tipos de relaciones, según tres órdenes: lógico, temporal y espacial. El conjunto de oraciones susceptible de formar una historia independiente es la secuencia. Dentro de las oraciones, diferenciará distintas categorías (nombre, adjetivo, verbo), referidas a su función narrativa.

Baste esta enumeración de cuestiones tratadas para darnos cuenta del carácter estructural del trabajo, que, como el mismo Todorov señala, tiene en cuenta las teorías del relato de los formalistas rusos, de V. Propp, de C. Bremond y de Greimas.

La *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, intenta precisar las características estructurales y temáticas de este género literario, apoyándose tanto en una teoría como en una práctica analítica claramente estructuralistas,

de acuerdo con su concepto de la literatura. Aquí atiende principalmente al aspecto verbal y semántico. El primer capítulo, titulado *Los géneros literarios*, plantea esta cuestión de una forma general, y es un trabajo clásico en la discusión sobre la definición y el concepto de género.

Poétique de la prose, 1971, es una recopilación de artículos, escritos entre 1964 y 1969, donde predominan los relacionados con la construcción de una teoría de la narración: tipología de la novela policíaca, la gramática del relato, el secreto del relato, las transformaciones narrativas, la búsqueda del relato, son algunos de los temas tratados. Pero no faltan escritos de otra naturaleza, como el dedicado al formalismo ruso.

4. 2. 2. Semántica y pragmática

Hacia 1972 se observa en el quehacer de Todorov cierto alejamiento de los temas de teoría de la narración y un interés por la semántica. En la revista *Poétique*, 1972, publica una *Introduction à la symbolique*; en la misma revista, en 1974, publica unas *Recherches sur le symbolisme linguistique*; en 1974 y 1975 desarrolla su seminario titulado *Rhétorique et symbolique: les théories de l'interprétation.*

Fruto de estos trabajos es el libro *Théories du symbole*, 1977, donde hay una historia de la semiótica, es decir, una historia del pensamiento occidental, desde los griegos hasta la retórica y Freud, sobre el signo. Las alusiones al lenguaje literario son, naturalmente, constantes.

También es consecuencia de su trabajo en esta época el libro de 1978, *Symbolisme et interprétation*, que amplía las relaciones entre teoría del signo y los problemas de la interpretación.

Otra obra de 1978, *Les genres du discours*, recoge trabajos escritos entre 1971 y 1977 y testimonia el desplazamiento de interés del estructuralismo a problemas que tienen que ver con la pragmática literaria, con el funcionamiento del discurso literario. No faltan discusiones teóricas sobre la definición de la literatura, o sobre la noción de género literario –en relación con la teoría de los actos de lenguaje–, ni análisis de obras. El título del libro es un homenaje a Bajtin.

A Bajtin y su círculo dedica Todorov un trabajo en 1981, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique.* Esta obra ilustra una faceta constante en el quehacer de Todorov como historiador de la teoría literaria, según se ve en sus

muchos artículos aparecidos, principalmente en la revista *Poétique*, sobre estos asuntos. El libro de Todorov –donde se encuentra una biografía de Bajtin, una presentación de los conceptos más importantes de su pensamiento, y la traducción de cuatro textos significativos del círculo bajtiniano– es ya un clásico de la bibliografía secundaria sobre el gran teórico ruso de la literatura.

4. 2. 3. Crítica cultural

La incursión en temas históricos, con *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, 1982, es la señal del principio de un interés por temas culturales, campo al que ha derivado la actividad de Todorov.

En este mismo contexto de cambio muy notable de actitud se explica la publicación, en 1984, de *Critique de la critique*. Allí hay un repaso de los autores que más le han interesado (formalistas, Sartre, Blanchot, Barthes, Bajtin, N. Frye, Ian Watt), un constante referirse a la definición de la literatura, y una propuesta de crítica dialógica –nótese la influencia de Bajtin–, actitud nueva de Todorov ante el texto. Léase el último trabajo recogido en el libro, *Une critique dialogique?*, que explica perfectamente el carácter de la crítica dialógica –la que busca la verdad– frente a dogmatismo, inmanentismo o pluralismo. El siguiente párrafo puede sintetizar la nueva postura de Todorov:

> *"[...] para que haya diálogo, es necesario que la verdad sea propuesta como horizonte y como principio regulador. El dogmatismo acaba en monólogo del crítico; el inmanentismo (y consiguientemente el relativismo), en el del autor estudiado; el puro pluralismo, que no es más que la suma aritmética de muchos análisis inmanentes, en una copresencia de voces que es también ausencia de escucha: muchos sujetos se expresan, pero ninguno tiene en cuenta sus divergencias con los otros. Si se acepta el principio de la búsqueda común de la verdad, entonces se practica ya la crítica dialógica"* (1984: 187).

Parece que Todorov está muy alejado del optimismo de la fe estructuralista de los años 60 en la descripción inmanente y formal del texto literario. Y después de este libro da la impresión de que ha abandonado completamente el terreno de la teoría y la crítica literarias para consagrarse a lo que podríamos llamar "crítica cultural", como testimonian sus trabajos sobre Rousseau (1985), el cruce entre culturas (1986) o *Las morales de la historia* (1991). Aunque todavía en uno de sus libros, *L'homme dépaysé* (1996), puede leerse un capítulo sobre la crítica norteamericana desde fines de los años 60.

En uno de sus últimos trabajos T. Todorov vuelve al tema de la literatura desde una perspectiva diferente al formalismo y muy próxima a su última orientación humanista. Critica fundamentalmente la forma de enseñar la literatura en Francia y el peso excesivo que tienen los métodos estructuralistas, que, de medios, se convierten en fin de la enseñanza. Al mismo tiempo, destaca la función de la literatura en la vida personal: *"Si hoy me pregunto por qué amo la literatura, la respuesta que de forma espontánea me viene a la cabeza es: porque me ayuda a vivir"* (2007: 17). Pues el conocimiento de la literatura *"no es un fin en sí, sino una de las grandes vías que llevan a la realización personal"* (2007: 28). El crítico debe trasladar el sentido de la obra al lenguaje común de su tiempo. Poniendo como ejemplo el estudio (en cinco volúmenes) que el crítico estadounidense Joseph Frank dedicó a Dostoyevski y en el que hay biografía, historia de Rusia, filosofía, análisis de borradores del escritor, y conocimiento de investigaciones formalistas y estructuralistas en análisis contextual, afirma:

> *"Tanto el 'hombre' como la 'obra', tanto la 'historia' como la 'estructura' son bienvenidos. Y el resultado es evidente: al permitir incluir el pensamiento del autor en el debate infinito de que es objeto la condición humana, el estudio literario de Frank se convierte en una lección de vida"* (2007: 101).

Esta obra de Todorov es recomendable para quien se dedique a la enseñanza de la literatura.

5. OTROS CRÍTICOS RELACIONADOS CON LA *NOUVELLE CRITIQUE*

Junto a la obra de los representantes más característicos de la *nouvelle critique* (Genette, Todorov, y Barthes, de cuya obra, emblemática del formalismo francés, se dará cuenta en un apartado especial), creemos que es necesario referirse a otros dos autores cuyos trabajos sobre la narración son de marcado carácter estructuralista, y a la semióloga Julia Kristeva, cuyo pensamiento, vinculado especialmente al psicoanálisis, sigue vivo en la crítica literaria feminista.

5. 1. Algirdas Julien Greimas (1917-1992)

El lituano A. J. Greimas hizo estudios universitarios en Francia, en Grenoble, entre 1936 y 1939. Vuelve a Lituania, pero tras la ocupación rusa de su

país, se escapa a Francia, se doctora y enseña en distintas universidades del extranjero –Alejandría, donde conoce a Roland Barthes, Ankara y Estambul–, y de Francia (Poitiers), y finalmente queda vinculado también a la École Pratique des Hautes Études desde 1965. Greimas es el alma de la escuela semiótica de París (Paul Perron, en I. R. Makaryk (ed.), 1993: 346).

En la *Sémantique Structurale*, 1966, Greimas dedica una parte a la construcción de un modelo de análisis de la narración más simple, capaz de ser utilizado en un mayor número de descripciones, al tiempo que, con su modelo actancial –seis *actantes*– reduce el número de funciones que Propp diferenciaba en los cuentos.

Dentro de la labor teórica de Greimas, hay que señalar el estudio que va al frente de la obra colectiva *Essais de sémiotique poétique*, 1972, donde propone un modelo del lenguaje poético y su análisis. El trabajo se titula *Hacia una teoría del discurso poético*.

Ejercicios prácticos de análisis semiótico textual, pueden encontrarse en su estudio sobre *Maupassant*, 1976. Greimas es reconocido como una de las principales figuras de la semiótica internacional. Véase su diccionario de semiótica, escrito en colaboración con J. Courtès, 1979.

5. 2. Claude Bremond (1929-)

De Claude Bremond, vinculado como profesor a la École Pratique des Hautes Études desde 1960, son importantes los artículos aparecidos en *Communications* (4, 8). El título del primer trabajo es *Le message narratif*, y en él Bremond hace una modificación del modelo de Propp. El segundo, *La logique des possibles narratifs*, sigue en esta misma línea de perfeccionamiento del modelo de Propp. Lo que intenta Bremond es una tipología universal de los relatos y, al mismo tiempo, un marco general para el estudio comparado de los comportamientos del hombre, pues a los tipos narrativos elementales corresponden las formas más generales del comportamiento humano.

Una obra extensa posterior a estos trabajos es su *Logique du récit*, 1973, que se mueve dentro de las mismas preocupaciones. A partir de los años 80 Bremond se orienta hacia el estudio del contenido, más concretamente a los problemas metodológicos que plantea la conceptualización de los temas (Pierre Hébert, en I. R. Makaryk (ed.), 1993: 264).

5. 3. Julia Kristeva (1941-)

La búlgara J. Kristeva se va a París en 1965, es alumna de Roland Barthes, se vincula al movimiento intelectual de la revista *Tel Quel*, y con la práctica del psicoanálisis. Es profesora de lingüística en la universidad de Paris.

La obra de Julia Kristeva desborda con mucho los planteamientos de una teoría de la literatura, aunque, al situarse dentro de la semiótica, tenga que estudiar también la literatura. Influida por la semiótica rusa, la ciencia que ella propone es una mezcla de semiología, psicoanálisis y marxismo. Y más que de una teoría del signo, se trata de una teoría de las prácticas significantes, es decir, su objeto se sitúa en las acciones (prácticas) que crean sentidos, que significan, dentro de la sociedad.

La literatura es, pues, una práctica significante, entre otras, dado que el lenguaje es el lugar privilegiado donde se manifiestan los nuevos sentidos creados en una sociedad:

> *"Dicho de otra manera, puesto que la práctica (social: es decir, la economía, las costumbres, "el arte", etc.) es abordada como un sistema significante "estructurado como un lenguaje", toda práctica puede ser científicamente estudiada en tanto que modelo secundario con relación a la lengua natural, modelada por esta lengua y modeladora de ella" [de la lengua]* (1969: 27).

Prefiere hablar de texto, más que de literatura. Por otra parte:

> *"[...] la 'literatura' nos aparece hoy como el acto mismo que capta cómo la lengua trabaja e indica qué es lo que puede transformar mañana"* (1969: 7).

El *semioanálisis* será la ciencia encargada de estudiar el texto, es decir, el lenguaje (poético, literario u otro), donde se manifiestan superficialmente las transformaciones históricas en curso. La literatura no es más que una práctica privilegiada de manifestación de estas transformaciones. Su obra sobre el cambio que se da en la poesía en la segunda mitad del siglo XIX (*La révolution du langage poétique*) ilustra esta tesis.

No pretendemos, ni mucho menos, dar cuenta del amplio sistema conceptual desplegado por Kristeva en sus trabajos, que va desde la filosofía a la economía, desde las matemáticas a la lógica, desde la lingüística al marxismo, o desde la retórica al psicoanálisis.

Su quehacer ilustra perfectamente una de las direcciones del grupo de los críticos estructuralistas: la de los miembros de *Tel Quel*, a partir de los 70 especialmente. Por otra parte, muchos de estos elementos tampoco están ausentes del último Barthes.

Sus obras más directamente relacionadas con la teoría literaria son: *Semeiotiké*, 1969; *Le texte du roman*, 1970; *La révolution du langage poétique*, 1974, que fue la tesis que defendió en 1973; y *Polylogue*, 1977, recopilación de tabajos que ilustra perfectamente su apuesta por la multiplicidad de lenguajes (*poly-logues*) *"cuya multitud es la única marca de la existencia de una vida"* (1977: 8). Para una presentación general del pensamiento de Julia Kristeva, véase John Lechte (1990), John Lechte y Maria Margaroni (2004)

6. ROLAND BARTHES (1915-1980) Y LA *NOUVELLE CRITIQUE*

6. 1. Características generales de su obra

La obra del que puede considerarse representante más significativo de la *nouvelle critique*, Roland Barthes, es muy rica, tanto por su objeto –ha escrito sobre literatura, publicidad, cine, música, moda...– como por sus intereses y orientaciones (lingüística, política, filosofía, psicoanálisis, teoría literaria...).

Dejando aparte sus numerosos artículos en distintas revistas, pueden citarse los siguientes libros: *Le Degré zěro de l'écriture*, 1953; *Michelet*, 1954; *Mythologies*, 1957 ; *Sur Racine*, 1963; *Essais critiques*, 1964; *Critique et Vérité*, 1966; *Système de la mode*, 1967; *S/Z* 1970; *L'Empire des signes*, 1970; *Sade, Fourier, Loyola*, 1971; *Le plaisir du texte*, 1973; *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975; *Fragments d'un discours amoureux*, 1977; *Leçon*, 1978; *La chambre claire*, 1980.

A su obra se han dedicado monografías como las de Stephen Heath (1974), Jonathan Culler (1983) o Vincent Jouve (1986); y las revistas especializadas le han consagrado números monográficos: *Magazine littéraire*, 1975; *Poétique*, 1981; *Communications*, 1982; *Critique*, 1982. Una bibliografía de los escritos de Roland Barthes, entre 1942 y 1982, puede encontrarse en T. Leguay (1982). La breve nota necrológica escrita por Emilio Lledó (1980) traza un certero apunte de la figura y la obra de Roland Barthes.

Aunque pueden dibujarse líneas configuradas por intereses y formas de enfocar las cuestiones que están presentes en toda la obra, sin embargo hay

épocas en que se hacen más patentes unas que otras. En este sentido, en la obra de Roland Barthes se perciben tres grupos más o menos bien delimitados: trabajos publicados antes de 1960, los dados a conocer en la década de los 60, y obra aparecida en los años 70.

Si el *primer grupo* se caracteriza por una orientación más sociológica o temática, en un sentido amplio que incluye la psicología, el *segundo* representa el trabajo del profesor que se siente comprometido con el estructuralismo y anima toda clase de investigaciones técnicas de la forma literaria; el *tercero* es claramente iniciador del postestructuralismo, y más que la semiología es la teoría del texto, en sentido amplio, la que se hace protagonista de sus intereses.

Thomas Pavel señala que a Barthes se le ha visto como *coherente* (siempre se interesa por los signos o por la escritura), *dividido* (entre la búsqueda de la verdad y el cambio a un escepticismo), *múltiple* (juventud sociológica y crítica, momento estructuralista, rebelión contra el cientificismo y serenidad de los últimos años) (Bremond y Pavel, 1998: 17). A la última etapa de Barthes se refiere Pavel más adelante (p. 81) como de *"vuelta a la humildad de lo real"*.

Pero toda clasificación tiende a simplificar quizá demasiado las cosas, porque en la primera etapa se encuentra ya un pensamiento sobre la *escritura* que no va a desaparecer de la obra posterior de Barthes, o una definición del *mito* como sistema connotativo que va a estar muy presente en la definición de la literatura en sus posteriores *Elementos de semiología*, por ejemplo.

La idea de *mito* que luego se expondrá en *El mito hoy*, ensayo final de *Mitologías*, se encuentra ya en *El grado cero de la escritura*, donde se lee, por ejemplo, para referirse a la pretensión de valor universal que la burguesía da a su moral: *"Este es propiamente el mecanismo del mito, y la Novela –y en la Novela, el pretérito indefinido–, son objetos mitológicos, que superponen a su intención inmediata, el recurso segundo a una dogmática*, o mejor todavía, a una pedagogía, ya que se trata de entregar una esencia bajo la forma de un artificio" (1953: 28) [Subrayamos].

La forma que adopta la organización de muchos trabajos de Barthes en fragmentos temáticos está ya en su libro sobre *Michelet* (1954). El Barthes de la época más fríamente estructuralista no olvida nunca la referencia al compromiso de las formas con la sociedad de que ya hablaba en *El grado cero de la escritura*.

Véase, si no, el párrafo final de su presentación histórica y sistemática de la retórica. Nuestra literatura, sostiene Barthes, formada por la retórica, ha salido de una práctica político-judicial, donde tienen lugar la mayoría de los conflictos

sociales. Es revolucionario, entonces, olvidarse del lado retórico de la literatura y reivindicar una nueva práctica lingüística con el nombre de *texto, escritura* (*COMMUNICATIONS*, 16: 223). El trabajo de Julia Kristeva (1971), *Comment parler à la littérature*, recogido en *Polylogue* (1977: 23-54) es bien elocuente respecto a la unidad y perseverancia de unas constantes en el pensamiento de R. Barthes. Por lo demás, este trabajo de Kristeva es una buena exposición de la obra barthesiana, y su significado teórico.

Un somero repaso a cada uno de sus libros nos dará una idea más aproximada de su quehacer.

6. 2. Primeros trabajos

6. 2. 1. Le degré zéro de l'écriture

Le degré zéro de l'écriture, 1953, se entiende en la línea del pensamiento de Sartre sobre la situación social de la literatura y la responsabilidad del escritor ante la historia, aunque esta responsabilidad se hace depender de la "forma". Discute los conceptos de *lengua* –lo general, el horizonte natural del escritor–, *estilo* –lo individual, producto de la persona biológica– y *escritura*, que es un acto de solidaridad histórica:

> *"[...] la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia"* (1953: 14).

R. Barthes lo dice claramente al final del prólogo: *"Lo que se pretende aquí [...] es afirmar la existencia de una realidad formal independiente de la lengua y del estilo: es tratar de mostrar que esta tercera dimensión de la Forma ata también, no sin un suplemento trágico, al escritor con la sociedad; es, por fin, hacer sentir que no hay Literatura sin una Moral del lenguaje"* (1953: 10). [Citamos por la edición de Col. Points, Paris, Seuil, 1972. Las traducciones son nuestras.] Un comentario de los conceptos de lengua, estilo y escritura de Barthes en este trabajo, puede verse en Maurice Blanchot (1959: 301-303). Allí califica la obra de Barthes como *"uno de los pocos libros en que se inscribe el porvenir de las letras"* [pág. 301]. El mismo Barthes aclara su concepto de *escritura* cuando habla del mito como sistema connotativo, y dice que la *escritura*, tal como la caracteriza en *El grado cero de la escritura*, es el significante del mito literario, *"es decir, como una forma ya plena de sentido y que recibe del concepto de Literatura una significación nueva"* (1957: 221). La crisis moral del lenguaje que se produce hacia 1850 no es más que el descubrimiento de la escritura como significante, y de la literatura como significación; y la

subversión de la escritura es el acto por el que algunos escritores quieren negar la literatura como sistema mítico.

Después de tratar de las escrituras políticas, de la novela y de la poesía, en la segunda parte se esboza lo que sería una historia de la escritura francesa, la relación entre la forma literaria y la ideología: burguesa en la escritura clásica y romántica; pequeñoburguesa en el realismo; y, por fin, crisis ideológicas que llevan o al silencio o a la *escritura blanca*, neutra de la modernidad –no marcada por el sentimiento ni la individualidad–, como puede ilustrar la novela de Camus, *El extranjero*.

La tesis central de R. Barthes acerca de la historia de la escritura, puede resumirse con sus mismas palabras: *"Se verá, por ejemplo, que la unidad ideológica de la burguesía ha producido una escritura única, y que en los tiempos burgueses (es decir, clásicos y románticos), la forma no podía estar desgarrada porque la conciencia no lo estaba; y que, al contrario, desde el momento en que el escritor ha dejado de ser un testigo de lo universal para convertirse en una conciencia desgraciada (hacia 1850), su primer gesto ha sido elegir el compromiso de su forma, ya asumiendo, ya rechazando la escritura de su pasado. La escritura clásica, pues, ha estallado y la Literatura entera, desde Flaubert a nuestros días, se ha convertido en una problemática del lenguaje"* (1953: 8).

6. 2. 2. Michelet

Su siguiente libro, *Michelet*, 1954, intenta, en palabras del mismo Barthes, *"reencontrar la estructura de una existencia (no digo yo de una vida), una temática, si se quiere, o mejor todavía: una red organizada de obsesiones"* (1954: 5). Por eso, el libro dista de ser una biografía al uso del historiador francés del siglo XIX, Michelet, y presenta una de las formas más frecuentes en la escritura de Barthes: el fragmento con título absolutamente original acerca de una intuición, un tema, una idea, o una propuesta de clasificación.

El mismo Barthes, a continuación de las anteriores palabras, dice que se trata de una *pre-crítica*, y que las verdaderas críticas, históricas o psicoanalíticas, vendrán después, ya que sólo pretende *"describir una unidad"*.

En *Roland Barthes par Roland Barthes* dice que el calificativo de *pre-crítica* que da a su crítica temática en esta obra no es más que una forma de evitar los riesgos de un enfrentamiento teórico con otras escuelas, *"porque el fantasma es demasiado egoísta para ser polémico"* (1975: 176). En realidad escribió sobre los temas porque era lo que le apetecía hacer.

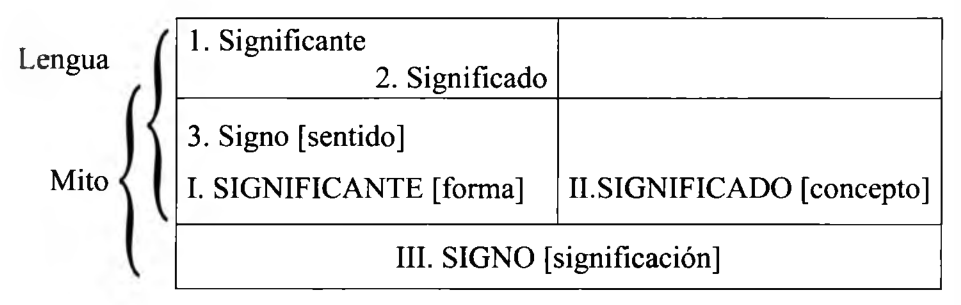
6. 2. 3. Mythologies

En *Mythologies*, 1957, que recoge textos escritos y publicados en la prensa entre 1954 y 1956, Barthes desmonta la ideología que subyace en las más variadas manifestaciones de la cultura de masas. El análisis se apoya en una concepción estructural, inspirada, según confiesa él mismo, en Saussure: las representaciones colectivas deben tratarse como sistemas de signos; el signo mítico, por otra parte, trata de hacer pasar como natural lo que no es más que ideología, connotación.

En el prólogo para la edición de bolsillo de 1970, Barthes proclama la vigencia de las dos actitudes presentes en *Mythologies*: si se denuncia, hay que apoyarse en el análisis; y si se hace semiología, tiene que ser crítica, una *semioclastia*.

Los 53 artículos siguen siendo un modelo de crítica social, y la agudeza de los análisis no han perdido nada de su vitalidad.

El estudio final, titulado *El mito hoy*, explica el mito como lo que Hjelmslev llamaba un sistema connotativo, es decir, un sistema cuyo significante es un sistema ya constituido –como significante del sistema connotativo funciona la lengua común o cualquier otro sistema de representación–, y cuya significación, para Barthes, es la ideología burguesa.



Lengua	1. Significante / 2. Significado	
Mito	3. Signo [sentido] / I. SIGNIFICANTE [forma]	II.SIGNIFICADO [concepto]
	III. SIGNO [significación]	

En el cuadro están representados los dos sistemas: el de la lengua (con numeración arábiga) y el del mito (con numeración romana). El funcionamiento del sistema mítico consiste en utilizar el signo (sentido) de la lengua de la comunicación como significante (forma) de otro sistema, en el que hay otro significado (concepto), ya propio del nuevo sistema, y un nuevo signo (significación), que es el signo mítico.

Ilustremos este funcionamiento con la lectura de uno de los ejemplos que pone Barthes:

"[...] estoy en la barbería, se me ofrece un número de Paris-Match. En la portada, un joven negro vestido con un uniforme francés hace el saludo militar, con los ojos levantados, fijados sin duda en un pliegue de la bandera tricolor. Este es el sentido de la imagen. Pero, inocente o no, veo bien lo que la imagen me significa: que Francia es un Imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera y que no hay mejor respuesta a los detractores de un supuesto colonialismo que el celo con que este negro sirve a sus pretendidos opresores. Me encuentro, pues, aquí también, ante un sistema semiológico ampliado: hay un significante, formado él mismo ya por un sistema previo (un soldado negro hace el saludo militar francés); hay un significado (aquí es una mezcla intencionada de francicidad y militarismo); hay finalmente una presencia del significado a través del significante" (1957: 201).

La literatura puede ser caracterizada también como un mito, sobre todo la literatura tradicional, la que no cuestiona la significación "literaria". Dice Barthes:

"El consentimiento voluntario en el mito puede, por otra parte, definir toda nuestra literatura tradicional: normativamente, esta Literatura es un sistema mítico caracterizado: hay un sentido, el del discurso; hay un significante, que es este mismo discurso como forma o escritura; hay un significado, que es el concepto de literatura; hay una significación, que es el discurso literario" (1957: 221).

Todo intento de reducir la literatura a un sistema semiológico simple supone una rebelión contra la Literatura, y esto es lo que hace principalmente la poesía moderna, que intenta transformar el signo en sentido, y tiene como ideal el llegar, no al sentido de las palabras, sino al sentido de las cosas mismas.

Los textos citados de *Mythologies* son traducidos por nosotros mismos de la edición de 1970 en la colección Points.

En sus *Elementos de semiología*, 1964, vuelve Barthes a hablar de la literatura como un sistema semiológico segundo o connotativo. El esquema que emplea en esta ocasión es el siguiente:

2 E R C

1 E R C

Donde: E = expresión; C = contenido; R = significación, relación entre E y C. La definición de Barthes es: *"Se dirá, pues, que un sistema connotado es un sistema cuyo plano de expresión está constituido por un sistema de significación; los casos corrientes de connotación estarán evidentemente constituidos por los sistemas complejos en los que el lenguaje articulado forma el primer sistema (es, por ejemplo, el caso de la literatura)"* (1964: 130). [Es nuestra la traducción del texto citado, que corresponde a la edición en *Communications*, 4.] Sobre Roland Barthes, y en especial *Mythologies*, véase de G. Genette (*Figures I*: 185-204), el trabajo titulado *L'envers des signes*.

6. 3. Etapa estructuralista

En las tres obras comentadas hasta ahora se encuentra un índice de prácticamente todas las grandes preocupaciones de la obra de Barthes. Con todo, aunque entre 1955 y 1960 trabaja como investigador de sociología en el CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), en 1960 empieza a enseñar en la École Pratique des Hautes Études, donde en 1962 es ya director de estudios de *"sociología de los signos, símbolos y representaciones"*. Esto explica el carácter de muchos de los trabajos de estos años; y también la repercusión de los mismos en el ámbito académico. El 14 de marzo de 1976 es aceptado por la asamblea de profesores del Collège de France para hacerse cargo de la cátedra de *semiología literaria*; y el 7 de enero de 1977 pronuncia la lección inaugural de dicha cátedra. Barthes estará siempre unido, pues, a la historia de la semiología. Para esta historia son fundamentales los trabajos de Barthes que vamos a comentar a continuación, entre otros.

6. 3. 1. Sur Racine

En efecto, en el libro siguiente, *Sur Racine*, 1963, puede decirse que está el principio cronológico de lo que va a ser la institución de la *nouvelle critique*, porque es esta obra la que origina una agria polémica con los críticos tradicionales –profesores universitarios principalmente–. Los documentos más importantes de esta polémica son la crítica publicada por Raymond Picard, especialista en Racine, con el título de *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, 1965, y la respuesta de Barthes en *Critique et vérité*, 1966, que constituye un auténtico manifiesto de la *nouvelle critique* y que parece interesante comentar después.

Pero volvamos a *Sur Racine*, que recoge tres estudios ya publicados antes (en 1960, 1958 y 1960 respectivamente): el primero, titulado *El hombre raciniano*, es, en palabras del mismo Barthes, *"una especie de antropología raciniana, a la vez estructural y analítica"*; por un lado, la tragedia es vista como un sistema de unidades y de funciones; por otro, la forma es la del lenguaje del psicoanálisis, lenguaje que según Barthes es el único que conviene para hablar de un hombre encerrado.

El segundo trabajo, el más breve, titulado *Recitar a Racine*, fue publicado con motivo de una representación de *Fedra*, y somete a crítica la forma

de interpretar el teatro de Racine que intenta hacerlo expresivo –subrayando en la recitación ciertas palabras, destacando ciertos versos que están en la "antología" a que se reduce Racine–, o que trata de que los personajes sean personas vivas y cercanas, como hacía en tal representación María Casares. Por el contrario, la mejor forma de conservar a Racine es alejarlo, mantener las distancias.

El tercer estudio se titula *¿Historia o literatura?* y es muy interesante por el examen a que somete la forma tradicional de hacer historia literaria: más que el de historia, le conviene el nombre de crónica –pues lo que destaca es el autor, y no un marco general–, y consiguientemente, por tratarse en realidad de una sucesión de monografías sobre autores, no se percibe la diferencia entre historia y crítica. Sin embargo, en literatura hay dos demandas diferentes: una histórica, en cuanto que la literatura es institución; otra psicológica, en cuanto que es creación. Consiguientemente, son dos las disciplinas que, con métodos y objetos diferentes, estudian la literatura:

> *"[...] en el primer caso, el objeto es la institución literaria, el método es el histórico en sus desarrollos más recientes; en el segundo caso, el objeto es la creación literaria, el método es la investigación psicológica"* (1963: 139).

Al hilo de la crítica a la forma de tratar los historiadores de la literatura a Racine, se encuentran algunas propuestas para el estudio de la literatura como institución que no dejan de tener actualidad, vistas desde el interés por la recepción.

> El estudio de la literatura como institución que parece propugnar, al tiempo que critica los estudios racinianos, se centraría en: el *medio*, el público, la formación intelectual del público, los hechos de mentalidad colectiva –estas son las tareas de un programa de estudio histórico propuesto por Lucien Febvre–; a lo que habría que añadir, según Barthes, quien opina ahora como lector nada más: estudio de la retórica clásica, y del concepto de literatura en la época estudiada. La literatura, así, se ve como una de las actividades humanas –su función y su forma son relativas–, y por eso es objeto de la historia: *"Es, pues, en el nivel de las funciones literarias (producción, comunicación, consumo) donde únicamente puede situarse la historia, y no en el de los individuos que la han practicado. Dicho de otra manera, la historia literaria no es posible nada más que si se hace sociológica, si se interesa en las actividades y en las instituciones, no en los individuos"* (1963: 146).

En cuanto a la caracterización de la actividad crítica, se anuncian ideas, que luego se desarrollarán en *Critique et vérité*, sobre la pluralidad de sentidos y la necesidad de hacer conscientes los presupuestos de toda crítica.

6. 3. 2. *Essais critiques*

En la recopilación de trabajos titulada *Essais critiques*, 1964, hay artículos publicados entre 1953 y 1963. Destacan por su importancia para la teoría literaria los titulados *La actividad estructuralista*, 1963; *Las dos críticas*, 1963; y *¿Qué es la crítica?*, 1963.

Así pues, entre los años 1963 y 1966, es decir, entre *Sur Racine* y *Critique et Vérité*, pasando por *Essais critiques*, tiene lugar la presentación pública de la *nouvelle critique*. Documentos esenciales de esta institucionalización son los escritos de R. Barthes, especialmente los de carácter teórico y programático: el ya comentado *¿Historia o literatura?*, los artículos de *Essais critiques* aparecidos en 1963 que se han mencionado, y la respuesta de Barthes en *Critique et Vérité* a los ataques de la crítica académica a sus trabajos sobre Racine. El resumen comentado de estos trabajos dará una idea de lo que es la *nouvelle critique*.

6. 3. 2. 1. La actividad estructuralista

Este trabajo ilustra muy bien los fundamentos de una crítica literaria inspirada en el estructuralismo, que, explica Barthes, no es por entonces una escuela, ni un movimiento con sólidas doctrinas. Es preferible hablar de *actividad y hombre estructuralistas*, caracterizados por un tipo especial de imaginación, por la sucesión regulada de un cierto número de operaciones mentales.

El objetivo de toda actividad estructuralista es reconstruir un “objeto”, de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de su funcionamiento (las “funciones”). La estructura es un *simulacro* del objeto, un producto de la actividad del hombre estructural, que toma un objeto, lo *descompone* y lo *recompone*, produciéndose, entre los dos tiempos, algo nuevo, que es lo inteligible general. Es decir, se añade al objeto el intelecto, un sentido basado en las funciones descubiertas entre la operación de descomponer y la de recomponer.

Dos son, pues, las *operaciones* de la actividad estructuralista: *recorte* y *ensamblaje*. *Recortar* el objeto de estudio equivale a encontrar en él fragmentos móviles cuya situación diferencial (respecto a otros fragmentos del mismo objeto) engendra un determinado sentido. Estos fragmentos se oponen a los que aparecen en el mismo objeto (véase aquí la función *sintagmática* de la lingüística) y a los que podrían aparecer en el mismo lugar (función *paradigmática*).

El *ensamblaje* es la operación por la que se fijan reglas de asociación entre los fragmentos aislados del objeto de estudio. Se trata de mostrar que la aparición de las unidades obedece a unas normas constructivas, es decir, que el objeto tiene una *forma* (normas constructivas), y que estas normas constructivas son las que dan el *sentido* a la obra.

Así se llega a la construcción de un *simulacro* de la obra, simulacro que no devuelve el mundo tal como lo ha tomado, sino que: primero, manifiesta una categoría nueva del objeto, que es la funcional; y segundo, *"saca a plena luz el proceso propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas"*.

Por eso, en el estructuralismo *"lo que es nuevo es un pensamiento (o una 'poética') que busca, más que asignar sentidos plenos a los objetos que descubre, saber cómo el sentido es posible, a qué precio y según qué vías"*. Por eso el hombre estructural podría ser llamado *homo significans* (1964a: 218).

6. 3. 2. 2. ¿Qué es la crítica?

Explicados los fundamentos del estructuralismo, ¿en qué consiste la crítica literaria que se inspira en tales presupuestos? Tal es la pregunta a la que Barthes intenta responder en otro artículo, publicado en 1963 en el *Times Literary Supplement* y titulado *¿Qué es la crítica?*

Empieza señalando cómo la crítica literaria francesa, durante los quince años anteriores a 1963, se inscribe en el interior de cuatro grandes "filosofías": *existencialismo* (Sartre); *marxismo* (Lucien Goldmann); *psicoanálisis* (Ch. Mauron y Bachelard); y, últimamente, *estructuralismo* o *formalismo*, iniciado en Francia por Claude Lévi-Strauss en el campo de la antropología.

La crítica estructuralista aprovecha el modelo lingüístico de Saussure, ampliado por Jakobson, quien en sus comienzos, recuerda Barthes, participó en la escuela crítica del formalismo ruso (1964: 253). Dice Barthes que:

> *"[...] parece, por ejemplo, posible desarrollar una crítica literaria a partir de dos categorías retóricas establecidas por Jakobson: la metáfora y la metonimia"* (1964a: 253).

Cualquiera de los mencionados principios ideológicos es utilizable y, por tanto, no está en ninguno de ellos la esencia de la crítica literaria. Lo que sí es necesario es confesar, y no tratar de ocultar, el *parti pris* adoptado. Dice Barthes:

"Dado que estos principios ideológicos diferentes son posibles al mismo tiempo (y por mi parte, en cierto modo, suscribo al mismo tiempo cada uno de ellos), sin duda la elección ideológica no constituye el ser de la crítica, y la 'verdad' no es su sanción. La crítica es otra cosa que hablar justo en nombre de principios 'verdaderos'" (1964a: 254).

Conviene destacar la confesión que hace Barthes entre paréntesis porque parece que explica precisamente el carácter heterogéneo, variado y rico de su obra.

La crítica, al tener que confesar los principios de los que parte, es crítica de la obra y es crítica de sí misma, pues:

"[...] la crítica no es de ninguna manera una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una actividad, es decir, una serie de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los realiza, es decir, los asume" (1964a: 254-255).

Y, descendiendo a su estatuto científico, la crítica es discurso sobre un discurso; es un lenguaje segundo, o metalenguaje, que se ejerce sobre un lenguaje primero, o lenguaje objeto. Por eso la actividad crítica debe contar con dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre el lenguaje-objeto (el del escritor) y el mundo.

El carácter estructuralista de la crítica queda de manifiesto cuando Barthes asigna a su tarea un carácter exclusivamente formal, consistente, no en "descubrir" en la obra o en el autor analizados algo "oculto", "secreto", "profundo", que hubiera pasado inadvertido hasta entonces, sino en "ajustar" (como un buen ebanista que aproxima, tanteando inteligentemente, dos piezas de un mueble complicado) el lenguaje que le proporciona su época (existencialismo, marxismo, psicoanálisis) con el lenguaje, es decir, con el sistema formal de sujeciones lógicas elaborado por el autor según su propia época. Se trata, no de descifrar el sentido de la obra estudiada, sino de reconstruir las reglas y las sujeciones de elaboración de este sentido.

En una afirmación que en nuestra opinión mantiene toda su vigencia en estos tiempos postestructuralistas, dice Barthes que la obra introduce "sentido" en el mundo, no "un sentido", y que, en la buena literatura, *"la obra nunca es completamente insignificante (misteriosa o "inspirada"), ni tampoco completamente clara; es, si se quiere, sentido* suspendido: *se ofrece, en efecto, al lector como un sistema significante declarado pero se le escapa como objeto significado"* (1964a: 256).

A partir de la concepción de la literatura como un lenguaje, sistema de signos, cuyo ser no está en el mensaje, sino en el "sistema", la crítica no tiene por qué reconstruir el mensaje de la obra:

"[...] sino solamente su sistema, lo mismo que el lingüista no tiene que descifrar el sentido de una frase, sino establecer la estructura formal que permite que ese sentido sea transmitido" (1964a: 257).

6. 3. 2. 3. Las dos críticas

A partir de aquí, se entiende el ataque de Barthes contra la crítica universitaria, que emplea el método positivista y que se opone a toda la *crítica de interpretación o ideológica*, que confiesa el lenguaje con el que habla de la obra literaria (*existencialismo*, *marxismo* o *psicoanálisis*). Un primer desacuerdo con la crítica universitaria, heredera de G. Lanson, ya fue manifestado por Barthes en un artículo, publicado en 1963 en la revista *Modern Languages Notes*, titulado *Las dos críticas.*

Allí se ataca sobre todo el que la crítica universitaria no confiese su carácter ideológico, cuando no reconoce su limitación del concepto de literatura, desde el momento en que la concibe como algo eterno o algo natural, obvio.

La crítica universitaria, por otra parte, se basa en la analogía entre la obra y la vida del autor, como si la obra tuviera que expresar forzosamente algo acontecido en la vida del escritor, con lo que se ignora el sentido funcional de la obra, que es su única verdad, relativa e histórica. Lo que rechaza, en definitiva, es todo análisis inmanente.

En este artículo, Barthes solamente apunta lo que será su crítica posterior y más detallada de la concepción de la literatura y de la crítica por parte de las teorías tradicionales, de tipo positivista.

6. 3. 3. Critique et vérité

Es lo que hace Barthes en *Critique et Vérité*, 1966, donde responde a los ataques de la crítica tradicional. La importancia de este pequeño libro reside en el hecho de que intenta una clara identificación de la actitud de la *nouvelle critique* frente a la literatura. Y hay que considerarlo como el auténtico manifiesto de la escuela formalista francesa.

La polémica empieza cuando Raymond Picard sale en defensa de la crítica universitaria y contra la interpretación que Barthes hace de Racine. Picard publica sus objeciones en el periódico *Le Monde* y en un panfleto que lleva por título *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, 1965. El ataque de Picard

se ve apoyado por toda una reacción, en periódicos y revistas, sobre todo conservadores, que ilustra muy bien el miedo instintivo a todo lo nuevo, con un lenguaje muy típico, que refleja más lo impulsivo que lo racional de tal actitud. El mismo Barthes (1966: 9-13) da las referencias de los autores y los lugares de aparición de estas críticas.

Otros detalles de la historia de la polémica con Picard, pueden verse en Calvet (1990: 185-190), y A. Yllera (1998). Y un comentario en Michel Charles, *Barthes, Picard: une crise* (1985: 293-311).

6. 3. 3. 1. La crítica tradicional

Pero describamos mejor un tanto detalladamente la respuesta de Barthes, porque supone plantear nítidamente lo que de nuevo tiene la crítica estructuralista, y lo que de viejo tiene la crítica positivista. En la *primera parte* de la obra, dedicada a desmontar los principios de la crítica tradicional, Barthes señala como características de esta crítica: *primero*, el funcionar según una serie de evidencias, no discutibles, que forman la *verosimilitud*; y *segundo*, una *incapacidad de crear símbolos*.

6. 3. 3. 1. 1. Normas de la "verosimilitud" crítica

Por lo que atañe a la verosimilitud, sabido es que Aristóteles fundaba ésta en la tradición, los sabios, la opinión común de la mayoría. Lo verosímil es lo que en una obra o en un discurso no contradice ninguna de estas autoridades. Por otra parte, lo verosímil del crítico tradicional no se refleja en declaración de principios, puesto que es lo que cae por su peso; ni tampoco es un método, puesto que el método es el acto de duda por el que alguien se pregunta por el azar o la naturaleza. Por el contrario, ama las evidencias, que suelen ser normas que se dan de antemano. Estas *reglas de la verosimilitud*, en 1965, son: *la objetividad, el gusto y la claridad.*

6. 3. 3. 1. 1. 1. Objetividad: lingüística, psicológica y estructural

Primera gran norma, pues: hay que ser objetivo. Objetivo es lo que existe fuera de nosotros. Y en la obra literaria, ¿qué es esto que existe fuera de nosotros? El crítico tradicional dice que en la obra hay fenómenos evidentes, que es posible conocer apoyándose en *las certezas del lenguaje, en la coherencia psicológica y en los imperativos de la estructura del género*.

Por lo que respecta a las *certezas del lenguaje*, dice Barthes que éstas serían las certezas del diccionario, que da una definición de cada palabra. Ahora

bien, el idioma así fijado no es más que el material de otro lenguaje, que es el *lenguaje simbólico*, el de los *sentidos múltiples*.

Efectivamente, la obra tiene un *sentido literal* (del que se encarga la filología), pero la cuestión es saber si se tiene derecho, o no, a leer en este discurso literal otros sentidos que no lo contradigan. Y a esto no responde el diccionario, sino una decisión de conjunto sobre la naturaleza simbólica del lenguaje.

Por lo que respecta a la *coherencia psicológica*, es evidente que un psicoanalista la objetivará de forma distinta que un practicante de la psicología del comportamiento. Y si se apoya uno en la psicología corriente, hay que tener en cuenta que esta psicología está formada por lo que se nos ha enseñado sobre un autor, con lo que diríamos de él lo mismo que ya sabemos.

En cuanto a la *estructura del género*, ésta depende del tipo de estructuralismo que se adopte (genético, fenomenológico...). Es decir, que la objetividad a la que se podría llegar por la psicología o por la estructura, supone que se ha elegido, entre varios, una psicología y un estructuralismo particulares, por lo que se demuestra que se trata de interpretar de acuerdo con una teoría particular, y no de encontrar una objetividad.

Entonces, la única objetividad posible es la que se basa en el sentido literal del lenguaje, el sentido fijado en el diccionario. Pero esto supone el renunciar, por ejemplo, a una lectura de los poetas evocando.

6. 3. 3. 1. 1. 2. El gusto

La segunda gran norma del crítico tradicional en 1965 es *el gusto*. Según Barthes, el gusto a que se refiere la crítica tradicional consiste en un sistema de prohibiciones, que vienen de la moral o de la estética. Y, ¿de qué prohíbe hablar el gusto? Responde Barthes: de los objetos. Se acusa a la nueva crítica de ser muy abstracta, cuando, en realidad, es muy concreta, pues siempre habla de objetos. Pero es que la verosimilitud crítica llama concreto a lo que es habitual, y, según ella, la crítica no debe estar hecha ni de objetos (son muy prosaicos), ni de ideas (son muy abstractas), sino sólo de valores. Y el gusto, servidor de la moral y de la estética, confunde lo bello y lo bueno. Este gusto prohíbe hablar al psicoanálisis.

6. 3. 3. 1. 1 3. La claridad

La tercera norma de la crítica tradicional es *la claridad*. Barthes arremete aquí contra el tópico, tan extendido entre la burguesía francesa, de la claridad

del francés, y demuestra que la pretendida lengua clara no deja de ser una jerga como otra cualquiera. Cuando se exige que se escriba claro, se está exigiendo que se escriba una lengua determinada, es decir, se está prohibiendo hablar o escribir de otra forma.

6. 3. 3. 1. 2. Incapacidad de crear símbolos

Junto a la verosimilitud, la segunda característica de la crítica vieja es la incapacidad de crear símbolos sobre la literatura. Y se prohíbe hablar un lenguaje simbólico en nombre de la especificidad de la literatura. Pero, si no se crea una serie de símbolos, lo único que se puede decir de la literatura es que es literatura. Por el contrario, Barthes defiende que, efectivamente, hay que estudiar las formas de la literatura, pero también hay que ir después a los contenidos. Y, por otra parte, el análisis estructural de la obra sólo se puede hacer en función de modelos lógicos: la especificidad de la literatura sólo se puede postular en el interior de una teoría de los signos. Para tener el derecho de defender una lectura inmanente de la obra, hay que saber lo que es la lógica, la historia, el psicoanálisis, es decir, para devolver la obra a la literatura, hay que salir de ella y hacer referencia a una cultura antropológica.

6. 3. 3. 2. Los postulados de la nueva crítica

Pasemos ahora a ver, muy brevemente, los postulados de la nueva crítica. El punto de partida está en que actualmente el crítico se convierte, lo mismo que el poeta o el novelista, en escritor, es decir, se convierte en alguien para quien el lenguaje plantea problemas. El crítico experimenta la profundidad del lenguaje y no su valor como instrumento o su belleza. El escritor y el crítico se juntan cara al mismo objeto: el lenguaje.

De aquí viene la crisis del comentario de textos, y el surgir de nuevas preguntas en torno a la crítica: ¿cuáles son las relaciones de la obra y del lenguaje? Si la obra es simbólica, ¿a qué reglas de lectura se está obligado? ¿Puede haber una ciencia de los símbolos escritos? ¿Puede ser simbólico el lenguaje del crítico?

6. 3. 3. 2. 1. El sentido plural del texto

Para responder a estas preguntas, hay que señalar previamente un hecho capital: la obra, según lo atestiguan los hechos, tiene muchos sentidos. Históricamente se comprueba cómo cambia el sentido de una obra. Pero

es que esta variedad está en la estructura misma de la obra, y en esto es en lo que es simbólica. El símbolo es constante, y lo que varía es la conciencia de la sociedad y los derechos que la sociedad le concede. La lengua simbólica, a la que pertenecen las obras literarias, es, por estructura, una lengua plural.

Esta disposición plural existe también en la lengua propiamente dicha, pues sabida es la cantidad de ambigüedades que se presentan en el uso lingüístico, si no hay un contexto que fije el sentido. De manera similar, cuando se lee una obra, se puede añadir la situación, el contexto propio, para reducir sus ambigüedades, pero esta situación, que cambia de un lector a otro, compone la obra, no la encuentra.

6. 3. 3. 2. 2. La ciencia, la lectura y la crítica literarias

La obra literaria, al tener por estructura un sentido múltiple, da lugar a dos discursos diferentes: el de la ciencia de la literatura y el de la crítica literaria.

La *ciencia de la literatura* es un discurso general cuyo objeto es no un solo sentido, sino la misma pluralidad de sentidos de la obra.

La *crítica literaria*, por el contrario, es un discurso que asume, con sus riesgos, la intención de dar un sentido particular a la obra. De dos maneras se puede dar un sentido a la obra: por la *lectura*, que es una donación silenciosa e inmediata de sentido; y por la *crítica*, en que la donación de sentido está mediatizada por un lenguaje intermediario.

A continuación se detiene Barthes en un intento de caracterización de estos tres modos de acercamiento a la obra literaria. Por lo que se refiere a la *ciencia de la literatura*, ésta será una ciencia de las formas, interesada por las variaciones de sentido engendradas por la obra. Lo que le interesa saber es si la obra ha sido comprendida, y si todavía lo es, de acuerdo con la lógica simbólica de los hombres.

La *crítica literaria* no trata de los sentidos, sino que produce los sentidos; no busca el fondo de la obra, puesto que no existe, sino que sólo puede continuar las metáforas de la obra.

En lo que atañe a la *lectura*, señala Barthes la diferencia entre lectura y crítica, que se puede resumir diciendo que el lector desea la obra, mientras que el crítico desea el lenguaje de la obra.

Terminemos señalando la importancia del concepto de *texto plural* y de la nítida distinción entre *ciencia de la literatura*, *crítica* y *lectura*.

6. 3. 4. *Système de la mode*

En 1967 Roland Barthes publica *Système de la mode*, antiguo proyecto de tesis –redactado entre 1957 y 1963, como dice el mismo autor en el prólogo– bajo la dirección de Claude Lévi-Strauss, primero, y de André Martinet, después; pero que no es presentado como tal tesis, sino como su trabajo más "objetivo", "científico" y menos "escrito" que los anteriores (Calvet 1990: 198-200).

Responde a un ideal de análisis estructural con vocación de descripción exhaustiva del objeto estudiado, en este caso la moda femenina. Para ello se centra, no en los objetos reales –los vestidos–, sino en los escritos que hablan de la moda; se trata, pues, de la moda escrita. El trabajo dice mucho de la enorme capacidad de organización, clasificación y análisis de un corpus, que es explicado como un sistema semiológico, como un lenguaje.

> *Système de la mode* es el libro de Barthes que menos ha resistido el paso del tiempo y el que paradójicamente antes ha pasado de moda, como comenta Thomas Clerc (2002).

La teoría semiológica que está en la base de esta práctica se encuentra expuesta de forma canónica en los *Elementos de semiología*, que Barthes publicó en el n.º 4 de *Communications*, 1964. Este trabajo es un clásico de la semiología inspirada en la lingüística estructural, es decir, en Saussure, Hjelmslev y Jakobson.

6. 4. Etapa postestructuralista

Las obras que Barthes publica a partir de 1970 indican un cambio caracterizado por la pérdida de protagonismo de las investigaciones teóricas y análisis centrados en la semiología de base lingüística. El punto hacia el que se dirige ahora la atención es el *texto*, concepto que se refiere no sólo al texto literario, sino a los más variados objetos de estudio.

Distingue Barthes entre un *análisis estructural* –descripción de la estructuras del texto, para saber cómo está construido– y un *análisis textual*: estudia el volumen de sentidos, la *significancia* del texto, su capacidad de producir sentidos; la estructura del texto interesa en cuanto que "disemina" contenidos. Véase su trabajo, ejemplo de análisis textual, *La lucha con el ángel. (Análisis textual de* Génesis 32, 23-33) (trad. en 1974: 111-127, y en 1985: 309-322).

En una nota de este trabajo dice claramente que su estudio de la obra de Balzac, *Sarrasine*, es un análisis textual (1974: 122, n. 3). Obsérvese cómo el aspecto hermenéutico, la preocupación por el sentido del texto, que está presente en toda la teoría de Barthes, se hace claramente dominante.

6. 4. 1. S / Z

Fruto del trabajo del seminario de los años 1968 y 1969 es su obra *S / Z*, donde Barthes intenta ilustrar y analizar uno de los fenómenos que aparecen señalados en *Critique et Vérité*: la pluralidad de sentidos de un texto. [Para la génesis del curioso título de *S / Z*, véase Calvet (1990: 208).] El libro consiste en una lectura de la obra de Balzac, *Sarrasine*, y los conceptos metodológicos con los que se hace esta lectura son los de *lexía* y *código*.

Lexía es la unidad de lectura que viene determinada por los sentidos que se pueden encontrar (dos o tres como máximo). Es decir, una lexía es un fragmento de extensión variable donde pueden apreciarse dos o tres sentidos.

El *código* es cada una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto, es decir, simplificando un poco, el código sería cada uno de los grandes temas, o de los grupos de artificios narrativos, que dominan en un texto.

Según esto, Barthes divide la novela de Balzac en 561 lexías (unidades de lectura) y en cinco códigos. Los análisis concretos, del tipo del que vamos a ver como ejemplo más adelante, se alternan con 93 párrafos de comentarios más generales que tienen que ver con una *teoría del texto* y que llevan títulos como: *El tejido de las voces*, *La ironía, la parodia*, *El índice, el signo, el dinero*, *Voz de la ciencia*, *Voz de la verdad*, etc.

La originalidad del libro de Barthes se sitúa tanto en la forma material, es decir, en su disposición, como en el contenido. En cuanto a la disposición, ya hemos visto la alternancia de fragmentos teóricos con la parte dedicada al análisis concreto de la obra de Balzac. En cuanto al fondo, al carácter de la obra, uno se puede preguntar dónde clasificar *S / Z*: ¿es el análisis de un texto?, ¿es una obra de creación, es decir, es un texto? El libro es todo esto a la vez y, sobre todo, es un intento de teorizar la práctica de la lectura de la obra. Es decir, arrancando de la lectura de la obra de Balzac, se hace una disección de ésta, y se teoriza sobre el texto, la lectura, el lenguaje, el sentido, el símbolo, la connotación…

En esta obra Barthes teoriza, al tiempo que practica, una concepción nueva del texto. El texto recobra su valor etimológico y significa *tejido, trenzado* de sentidos diversos que vienen de estos códigos. No hay, pues, un sentido único del texto, sino una pluralidad de sentidos. Todos estos conceptos estaban ya anunciados en su obra *Critique et Vérité.*

En 1974, Stephen Heath comentaba el trabajo de Barthes destacando que *"es uno de los libros más originales de los últimos años"*, al producir un desplazamiento, un cambio en la forma de leer, que se ve cargada con *"el peso del significante"* (1974: 92).

No nos puede extrañar que *S / Z* sea una de las obras de Barthes más citadas en la crítica literaria postestructural norteamericana.

6. 4. 2. L'empire des signes

L'Empire des signes, 1970, está motivado por un viaje al Japón. Barthes analiza en esta obra la cultura japonesa como si se tratara de un texto, en el que, al desconocer la lengua, resulta fácil escapar a la ideología y, por tanto, analizarla como puro sistema de signos, como puro significante.

> El capítulo titulado *Sin palabras* empieza así: *"La masa murmullante de una lengua desconocida constituye una protección deliciosa, envuelve al extranjero (a poco que el país no le sea hostil) con una película sonora que para en sus orejas todas las alienaciones de la lengua materna: el origen, regional o social, de quien la habla, su grado de cultura, de inteligencia, de gusto, la imagen a través de la que se constituye como persona y que os pide reconozcáis"* (1970b: 17). En otro lugar, dirá Barthes que este texto es una ruptura, porque es la primera vez que ha entrado en el significante (Calvet 1990: 221).

6. 4. 3. Sade, Fourier, Loyola

En *Sade, Fourier, Loyola*, 1971, se analiza la obra de estos autores como creadores de lengua. Se conciben sus obras, y todo el sistema de su pensamiento, como un texto. No se queda Barthes en un fino análisis estructural de la escritura de estos autores, sino que concibe la lengua como lugar donde se manifiestan sus deseos y preocupaciones. Así, la lengua de Sade sería la lengua del placer erótico; la de Fourier, la de la felicidad social, y la de Loyola, la de la interlocución divina.

Barthes busca la manera en que cada uno aísla, articula y ordena sus signos, sus objetos, operaciones que llevan a la creación de sus lenguas particulares. Lenguas, no en el sentido de lengua comunicativa, sino en el de sistema significante.

6. 4. 4. *Le plaisir du texte*

Un libro teórico sobre la lectura y el texto, *Le plaisir du texte*, 1973, enlaza con la línea seguida en el anterior, donde no faltan las páginas sobre el placer del texto (1971: 12-16). Se teoriza el texto desde el lector, su lengua y su inconsciente, y es, en cierta forma, el manifiesto de una nueva fase en su actividad, que en su autobiografía (1975: 148) califica de fase dominada por la moralidad.

Diferencia entre *texto de placer* y *texto de disfrute* (*jouissance*): el primero responde al tipo de texto representado por la cultura y los clásicos; el segundo es el texto producto del trabajo sobre el lenguaje, de la escritura, que descompone la lengua y la cultura. La teoría de la lectura de Barthes es un signo más de los nuevos aires que empiezan a soplar en la teoría literaria de los años 70.

6. 4. 5. *Fragments d'un discours amoureux*

Después de una curiosa autobiografía, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975 –donde expone su vida y su actividad, sus obsesiones y deseos, de la misma manera fragmentaria en que analiza un texto–, en 1977 aparece su obra *Fragments d'un discours amoureux*.

> En la nota que escribe T. Todorov en el número que la revista *Poétique* (47, 1981) dedicó a Barthes después de su muerte, caracteriza al último Barthes como el que empieza a hablar de sí mismo; y forma un grupo con sus tres últimas obras: *Roland Barthes par R. B.*, *Fragments d'un discours amoureux* y *La chambre claire*.

Basada en un trabajo desarrollado en su seminario durante los años 1975 y 1976, analiza todo el lenguaje e imaginaciones desplegadas en torno al tema del amor como si fuera un texto, un discurso. Si en el texto de Balzac aislaba las *lexías* como unidades mínimas, ahora aísla lo que llama *figuras*,

localizables por ciertas frases que acompañan a las imaginaciones amorosas. Hay mucho de psicoanálisis en este acercamiento al discurso amoroso. Por supuesto, los conceptos estructuralistas son utilizados también de acuerdo con las necesidades expositivas. El texto literario básico para su comentario era el *Werther* de Goethe. Con esta obra, Roland Barthes conoce un éxito editorial de "best-seller" (Calvet 1990: 266).

El método de análisis o exposición basado en el fragmento es seguido por Barthes después de este libro. Así se comprueba en la publicación de dos de sus últimos cursos en el Collège de France durante los años 1976-1978. Tratan de los temas *Comment vivre ensemble* y *Le neutre*, y los conceptos empleados para identificar el tema de cada fragmento son los de *trait* (rasgo) y *figure* (figura).

6. 4. 6. Leçon

Leçon, 1978, es la lección inaugural de la cátedra de semiología literaria, que Barthes ocupa en el Collège de France hasta su muerte, pronunciada el 7 de enero de 1977. Este texto da muchas de las claves del quehacer intelectual de R. Barthes.

Trata de la literatura (escritura o texto) como trabajo de desplazamiento que se ejerce sobre la lengua, y como lugar de fuerzas de libertad, de las que R. Barthes analiza tres: alojamiento de muchos saberes (*mathesis*), representación (*mímesis*) y juego de los signos (*semiosis*).

Con motivo de la explicación de esta tercera fuerza, la *semiosis*, Barthes describe su pensamiento sobre la semiología, sus relaciones con la lingüística, y la *fragmentación y digresión* como operaciones fundamentales de su enseñanza semiológica. El siguiente fragmento, del principio de *Leçon*, ilustra bien el carácter inquieto del trabajo intelectual de Barthes:

> *"Y si es verdad que he querido durante mucho tiempo inscribir mi trabajo en el campo de la ciencia, literaria, lexicológica y sociológica, no tengo más remedio que reconocer que yo no he producido más que ensayos, género ambiguo donde la escritura lucha con el análisis. Y si es verdad también que muy pronto ligué mi investigación al nacimiento y al desarrollo de la semiología, es igualmente cierto que tengo poco derecho a representarla, dada mi inclinación a desplazar su definición, apenas me parecía constituida, y a apoyarme en las fuerzas excéntricas de la modernidad, más próximas de la revista Tel Quel que de las numerosas revistas que, en el mundo, son testigos del vigor de la investigación semiológica"* (1978: 7-8).

6. 4. 7. La chambre claire

El último libro de Barthes, aparecido poco después de su muerte, trata de la fotografía, *La chambre claire*, 1980. Es curioso que el nombre de Sartre, cuyo pensamiento inspira bastante la obra primera de Barthes, aparezca en la dedicatoria de su último libro.

El trabajo es una muestra de la soltura y el enfoque personal con que aborda el estudio de los distintos hechos artísticos. No está ausente, por supuesto, el orden del razonamiento, y el recurso a los más variados saberes: semiología, lingüística, psicoanálisis... Ahora bien, no se espere un estudio sistemático en sentido estricto.

> En las siguientes palabras, después de notar su conciencia de sujeto arrojado entre dos lenguajes (uno, el de la expresividad; otro, el de la crítica –esta, a su vez, con varios discursos posibles: sociología, semiología y psicoanálisis-), proclama Barthes lo único seguro en él: *"[...] la resistencia feroz a todo sistema reductor. Porque cada vez que habiendo recorrido un poco de sistema, sentía que un lenguaje se consolidaba, y que de esa manera se deslizaba a la reducción y a la reprimenda, lo dejaba suavemente y buscaba en otra parte: yo me ponía a hablar de otra forma"* (1980: 21). [Traducción nuestra.]

6. 4. 8. Últimas publicaciones

Despuės de su muerte como consecuencia de un accidente de circulación –fue atropellado frente al Collège de France–, siguen apareciendo distintas colecciones de trabajos y artículos de Roland Barthes (*Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, 1981; *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, 1982; *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, 1984; *L'aventure sémiologique*, 1985; *Incidents*, 1987), todos publicados ya antes, menos el de 1987, reunión de varios escritos de carácter autobiográfico. Y ya han aparecido sus obras completas.

6. 5. Valoración

El mismo Roland Barthes, en su autobiografía (1975: 148), hace un cuadro de las fases de su actividad que explica perfectamente los grupos en que hemos dividido su obra:

Intertexto	*Género*	*Obras*
(Gide)	(deseo de escribir)	———
Sartre Marx Brecht	mitología social	*El grado cero* Escritos sobre teatro *Mitologías*
Saussure	semiología	*Elementos de semiología* *Sistema de la moda*
Sollers Kristeva Derrida Lacan	textualidad	*S/Z* *Sade, Fourier, Loyola* *El imperio de los signos*
(Nietzsche)	moralidad	*El placer del texto* *R. B. por él mismo*

En las observaciones al cuadro señala que el *intertexto*, más que una influencia, indica *"una música de figuras, de metáforas, de pensamientos-palabras"*; *moralidad* es lo contrario de la moral, *"es el pensamiento del cuerpo hecho lenguaje"*; la secuencia de la obra está constituida por las *intervenciones* (mitológicas) a las que siguen las *ficciones* (semiológicas) para terminar en las explosiones, fragmentos y *frases* de la última etapa; por supuesto que hay interferencias entre los periodos, pero estas continuidades o uniones se dan en los artículos de revistas en general.

Notemos lo elocuente de la casilla primera: el deseo, con el fondo de Gide, de ser escritor; y aunque no hay una obra de creación, puede decirse que una vocación expresiva invade toda la obra crítica de Barthes. De ahí, su tendencia al desplazamiento de las verdades sistemáticas –Stephen Heath titula en 1974 muy oportunamente su libro *Vértigo del desplazamiento. Lectura de Barthes*–, y la originalidad que impregna todos sus escritos, que de esta manera se convierten en claros ejemplos de la crítica creadora de símbolos que se propugnaba en *Critique et Vérité*. Esto puede explicar también la vigencia de que gozan sus escritos en la teoría literaria posterior.

Dentro de la *nouvelle critique*, entendida como el estudio de la literatura guiado por el pensamiento estructuralista, el papel de Roland Barthes es el del crítico; T. Todorov es más profesional de la poética y la historia de las ideas literarias; y Gérard Genette es el máximo constructor de una moderna retórica del texto literario.

6. 6. Dos ejemplos de crítica de R. Barthes

6. 6. 1 S / Z

El análisis de la novela de Balzac, *Sarrasine*, es un buen ejemplo de la crítica barthesiana porque se construye en una confluencia de análisis estructural y análisis textual (en el sentido técnico que este concepto tiene en Barthes), al tiempo que da idea de la libertad con que se acerca a la literatura.

El uso de *lexías* y *códigos* es el tributo que Barthes rinde en su lectura al estructuralismo, pues hay que organizar de alguna manera. Pero el trabajo va más allá del estructuralismo, desde el momento en que no se trata de la búsqueda de una estructura general y única de la obra, sino que, al contrario, de la diseminación y pluralización del sentido del texto.

6. 6. 1. 1. Unidad de lectura: LEXÍA

Como dijimos antes, los conceptos con los que Barthes opera la lectura de Balzac son: la lexía y los códigos. La *lexía*, según sabemos también por lo dicho al presentar este trabajo, es una unidad de lectura, consistente en un fragmento corto. La lexía puede comprender ya unas pocas palabras, ya algunas frases. Será suficiente que ella sea el mejor espacio posible donde se puedan observar los sentidos; su dimensión dependerá de la densidad de las connotaciones, que es variable según los momentos del texto. Se desea simplemente que en cada lexía no haya más que tres o cuatro sentidos por enumerar. Es decir, que para la determinación de una lexía, no se da un criterio objetivo exterior al sentido. De ahí la arbitrariedad en cuanto a su longitud.

Barthes divide el texto de Balzac en 561 lexías. Dos ejemplos de esta unidad de lectura se encuentran en el párrafo siguiente: *"A pesar de la elocuencia de algunas miradas mutuas, se admiró de la reserva en la que se mantuvo la Zambinella con él."* Este párrafo lo divide Barthes en dos lexías: a) *"A pesar de la elocuencia de algunas miradas mutuas"*; y b) *"se admiró de la reserva en la que se mantuvo la Zambinella con él"*. Cada una de estas lexías es comentada y referida a uno o más de los cinco códigos en los que Barthes clasifica los significados de la obra de Balzac.

6. 6. 1. 2. Códigos de significación

Veamos ahora qué es un *código*, y cuáles son los códigos que Barthes ve en *Sarrasine*. Cada código es una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto, una de las voces con que está tejido el texto. El código reenvía a lo que ya ha sido escrito, visto, hecho o vivido, es decir, reenvía al LIBRO de la cultura, de la vida, de la vida como cultura, y hace del texto el folleto de este gran LIBRO.

Estos códigos son los de la connotación, definida ésta como una determinación, una relación, una anáfora, un trazo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, ulteriores o exteriores, a otros lugares del texto o de otro texto. Esta relación que llamamos código se podría llamar también *función* o *índice*, y no hay que confundir connotación y asociación de ideas, pues mientras la asociación de ideas se refiere al sistema de un sujeto, la connotación es una correlación inmanente al texto, a los textos.

Tampoco hay que asimilar código y estructura, en el sentido de que el código no es necesario que se cierre, como la estructura, sino que sería más bien un espejismo de estructuras. [Si no se corriera el riesgo de simplificar el pensamiento de Barthes, podría decirse que los códigos son claves para la interpretación del texto.]

En el texto de Balzac distingue Barthes los cinco códigos siguientes:

1. Código *proairético*: en la terminología aristotélica, *proairesis* se refiere a la elección de acciones que hay que emprender. El código proairético es el de las secuencias de acciones narrativas, el que hace que leamos una historia, que sigamos el desarrollo de un relato. Su campo es el mismo que el del *análisis del relato*.
2. Código *hermenéutico*: es el que recubre el conjunto de unidades que tienen por función articular, de diversas maneras, una pregunta, una respuesta y los accidentes variados que pueden o preparar la pregunta o retardar la respuesta; o también formular un enigma y aportar su desciframiento.
3. Código *sémico*: es el código de los significados caracterológicos, psicológicos, de atmósfera, es decir, las connotaciones en el sentido corriente del término. Juntando estos significados se forman temas, sentidos, ya se trate de una atmósfera –de riqueza, por ejemplo–, ya de un personaje.
4. Códigos *culturales*: este código lo forman el conjunto de referencias del texto al saber general sobre el que el texto se apoya. Se podrían llamar

también códigos de referencias. Son las referencias al saber de una época sobre psicología, historia, medicina, política, literatura...

5. Código *simbólico*: es el campo de las articulaciones simbólicas del texto, la creación de símbolos propios de cada texto. Es el código que ofrece la posibilidad de una evaluación de las obras, según su grado de simbolismo. Su regla es la metonimia –desplazamiento de algo–. Y su objeto es el cuerpo. Creación de sentidos nuevos, y no mera representación. Aquí se situaría la originalidad de cada obra.

6. 6. 1. 3. Ejemplo

Veamos ahora un ejemplo de cómo Barthes disecciona la obra de Balzac. Escogemos el siguiente fragmento:

> *"Cállese usted, replicó ella con ese aire imponente y burlón que todas las mujeres saben tan bien adoptar cuando quieren tener razón. ¡Qué bonito tocador!, gritó ella mirando a su alrededor. El raso azul produce siempre un admirable efecto en tapicería. ¡Qué fresco es!"* (1970a: 75).

En este fragmento, Barthes aísla dos lexías, con los números 106 y 107, que transcribimos con su comentario:

> *Primera lexía: "Cállese usted, replicó ella con ese aire imponente y burlón que todas las mujeres saben tan bien adoptar cuando quieren tener razón." Comentario: 1.– La mujer-reina ordena el silencio (toda dominación comienza por prohibir el lenguaje), ella impone (aplastando a su compañero en la situación del sujeto), ella bromea (rehúsa la paternidad del narrador). CÓDIGO SIMBÓLICO: la mujer-reina. 2.-CÓDIGO REFERENCIAL: Psicología de las mujeres.*
>
> *Segunda lexía: "¡Qué bonito tocador!, gritó ella mirando a su alrededor. El raso azul produce siempre un admirable efecto en tapicería. ¡Qué fresco es!" Comentario: CÓDIGO PROAIRÉTICO (o de la acción) "Cuadro": 1: lanzar una mirada alrededor. El raso azul, la frescura, o bien constituye un simple efecto de realidad (para hacer "verdadero" hay que ser a la vez preciso e insignificante), o bien connotan la futilidad de los comentarios de una mujer joven que habla de decoración un momento después de haberse entregado a un gesto extraño, o bien preparan la euforia en la que será leído el retrato de Adonis".*

El fragmento que acabamos de presentar no se puede entender, naturalmente, sacado del contexto del libro, pues ya en el mismo comentario se hace alusión a un fragmento posterior (Adonis), el cuadro que van a ver inmediatamente. Simplemente queríamos ejemplificar cómo Barthes maneja lexías y códigos en un intento de estructuración de la lectura.

Bremond y Pavel (1988) han dedicado un minucioso trabajo a situar *S / Z* –obra, *"cuyo éxito inicial y difusión posterior han sido rápidos y relativamente durables, resume toda una época"* (p. 49)– dentro del quehacer crítico de Roland Barthes (es lo que hace Pavel en la primera parte) y a criticar minuciosamente el análisis de Barthes (de esto se encarga Bremond), para proponer conjuntamente, en la tercera parte, un comentario de la obra de Balzac, *Sarrasine*. El juicio negativo de Bremond sobre el análisis barthesiano queda ejemplificado en una afirmación como la siguiente: *"Pero lo cierto es que este autor* [Barthes] *ha partido, para leer* Sarrasine *y escribir* S / Z, *de un conjunto de ideas polémicas preconcebidas cuya proclamación es el único verdadero fin de la obra"* (p. 98). O cuando habla *"de la poca atención realmente concedida por Barthes a la aplicación de los procedimientos que se piensa que garantizan la validez de sus análisis"* (pp. 105-106, traducimos los textos citados).

6. 6. 2. ¿Por dónde empezar?

Todavía nos vamos a referir a otra declaración programática de lo que puede ser el análisis estructural de la obra. El interés de esta declaración reside en que se hace en el año 70, después de haber escrito obras como *S / Z*, y en que es el artículo que abre el número 1 de la revista *Poétique*, heredera en los años 70 de la crítica literaria formalista. El título del artículo es *Par où commencer?* [¿Tendría Barthes en mente el verso 247 de *Phèdre* de Racine: *Ciel! que lui vais-je dire? et par oú commencer?*]

Observa Barthes al comienzo del mismo que:

> *"[...] en análisis estructural no existe un método canónico comparable al de la sociología o al de la filología, de tal manera que aplicándolo automáticamente a un texto se pueda hacer surgir la estructura".[Tampoco] "se trata de obtener una 'explicación' del texto, un 'resultado positivo' (un significado último que sería la verdad de la obra o su determinación), sino que inversamente se trata de entrar, mediante el análisis (o aquello que se asemeja a un análisis), en el juego del significante, en la escritura: en una palabra, dar cumplimiento, mediante su trabajo, al plural del texto"* (1970c: 3).

Seguidamente analiza la novela de Julio Verne *La isla misteriosa*, según dos *códigos* (o *temas*): el de la *privación*, y el de la *colonización* de la isla, viendo los *índices*, *construcciones*, *semas*, *comentarios* o *términos de acción* que pertenecen a cada uno de estos códigos.

Aquí quedan patentes las labores de descomposición y ensamblaje típicamente estructuralistas. No vamos a entrar en los detalles de este análisis, y sólo nos vamos a referir a la nueva proclamación que hace Barthes, al final,

de la necesidad de una "libertad metodológica". Y terminamos citando las siguientes palabras:

> *"Lo que está en juego en el análisis estructural no es la verdad del texto, sino su plural; por lo tanto, el trabajo no puede consistir en partir de las formas para percibir, esclarecer o formular contenidos (para esto no sería necesario un método estructural), sino, por el contrario, disipar, extender, multiplicar, movilizar los primeros contenidos bajo la acción de una ciencia formal"* (1970c: 9).

No es necesario insistir en la constante animadversión de Barthes hacia cualquier tipo de crítica que intente dar *la* "explicación", *el* sentido del texto. Esto ya lo vimos en sus artículos de 1963. Por otra parte, el estructuralismo es el instrumento con el que se pueden leer múltiples contenidos en la obra, y no un método rígido que nos haga prever de antemano lo que vamos a encontrar en el texto. Así se evita todo mecanicismo y todo dogmatismo. La deconstrucción no despreciará esta práctica del análisis textual, que se convierte fundamentalmente en una *hermenéutica* intrínseca, inmanente, del sentido literal.

CAPÍTULO 4

La crítica idealista

1. INTRODUCCIÓN

El papel del lenguaje en relación con la literatura cambia a partir del Romanticismo, cuando deja de ser el instrumento para el reflejo de una forma exterior en el espejo del hombre, y se convierte en el medio de expresar la vivencia individual. Se trata de puntos de vista bien estudiados en el trabajo clásico de M. H. Abrams (1953), que lleva el elocuente título de *El espejo y la lámpara.* Si el espejo puede ser metáfora para designar el papel del lenguaje en el clasicismo, la lámpara lo es para la idea romántica de la lengua expresiva.

El lenguaje, ahora también *energeia*, expresión del pensamiento, es una de las vías de acceso al estilo del escritor, a su expresividad. Podría ilustrarse esta nueva visión del lenguaje con afirmaciones como las que se contienen en el siguiente fragmento de W. von Humboldt:

> *"[...] podemos dar por generalmente aceptado lo siguiente: que las diversas lenguas constituyen los órganos de los modos peculiares de pensar y sentir de las naciones; que son muchísimos los objetos que en realidad son creados por las palabras que los designan [...]; y, finalmente, que las partes fundamentales de las lenguas no han surgido de manera arbitraria y, por así decirlo, por convención, sino que son sonidos articulados que han brotado de lo más íntimo de la naturaleza humana y que se conservan y se reproducen (y podría añadirse: como entidades en cierto modo autónomas en una determinada personalidad)"* (1991: 61).

Pues bien, el interés por la vía de acceso que constituye el lenguaje para la comprensión de un autor es lo que caracteriza a la *estilística.*

1. 1. Estilística y lingüística

La naturaleza individual y psíquica del estilo va a coincidir con el interés de la lingüística por la psicología para que surja la estilística. En la lingüística de principios del siglo XX hay dos escuelas que prestan atención a la psicología: la idealista alemana y la saussureana.

La *escuela idealista alemana* destaca, en el lenguaje, el aspecto relativo a la *energeia*, y por eso el lenguaje es siempre creación individual, que una sociedad imita a partir del hecho único, del hecho de estilo. El estilo es, pues, todo lo creativo. Wundt (1832-1920) y Schuchardt (1842-1927) son los lingüistas que inspiran a K. Vossler y a L. Spitzer, grandes figuras de la estilística idealista. Estos encuentran, además, un apoyo en las ideas estéticas del italiano B. Croce.

La *escuela seguidora de Saussure*, que también reconoce la diferencia entre el elemento social (*langue*) y el individual (*parole*), gusta más del estudio de los hechos colectivos, de lo social, y menos de una sujeción intuitiva al *'espíritu'*.

En estas dos escuelas está, pues, el origen de las que Pierre Guiraud (1955) llama *estilística de la expresión o descriptiva* –la que se inspira en Saussure– y *estilística del individuo o genética* –la escuela idealista:

> *"La estilística de la expresión no sale del lenguaje, del hecho lingüístico considerado en sí mismo; la estilística del individuo estudia esta misma expresión en relación con los sujetos que hablan"* (1955: 37).

En el magnífico panorama de la estilística que en 1958 publicó Roberto Fernández Retamar, se habla también de dos corrientes principales: una *estilística de la lengua* o estilística sin estilo, y una *estilística del habla* o del estilo.

1. 2. Estilística y retórica

Estas dos estilísticas se pueden relacionar con dos aspectos de la retórica, en cuanto que ésta puede considerarse como gramática de la expresión y como instrumento crítico. Por eso, dice Guiraud que *"en la medida en que quiere ser una ciencia de la expresión, la estilística es una retórica"*. Pero es distinta de la retórica antigua, en cuanto que se basa en una nueva definición de la función del lenguaje y de la literatura, *"concebidos como la expresión de la naturaleza del hombre y de sus relaciones con el mundo"* (Guiraud, 1955:

38). El postulado a partir del que se define la estilística como nueva retórica es que el estilo es el hombre.

Para las relaciones entre estilística y retórica, véase Fernández Retamar (1958: 22-24). Por ejemplo, *"la vieja retórica puede ofrecer una importante nomenclatura a la estilística"*, aunque no olvida señalar lo que separa a una y otra disciplina. É. Karabétian (2000: 13-46) explica los orígenes de la estilística en la retórica y en el pensamiento lingüístico alemán del siglo XIX.

2. CORRIENTES DE LA ESTILÍSTICA

¿Cuántas corrientes estilísticas se pueden diferenciar? Pues si, en sentido amplio, entendemos por estilística el estudio del estilo literario, es evidente que todos los teóricos y críticos de la literatura son estilistas, en cierta manera, ya que forzosamente tendrán que aludir en algún momento a cuestiones relacionadas con la lengua literaria y sus características.

Es forzoso restringir el término estilística para caracterizar solamente algunas corrientes concretas de crítica literaria del siglo XX, según las distintas divisiones en escuelas que se van a mencionar.

Sintomáticamente los mismos representantes de estas corrientes suelen adoptar el nombre de *estilística* como el de la disciplina a la que adscriben sus investigaciones.

> Para la historia de los orígenes de la estilística en la lingüística del siglo XIX, principalmente en la reflexión de Humboldt, sus relaciones con la hermenéutica y el cambio que experimenta con Bally, véase É. Karabétian (2002).

2. 1. Las clasificaciones de Pierre Guiraud

2. 1. 1. Guiraud 1955 (1970)

P. Guiraud (1955) diferencia las siguientes tendencias:

1. *Estilística descriptiva* o *estilística de la expresión* (Bally y la escuela francesa).
2. *Estilística genética* o *estilística del individuo* (L. Spitzer, Dámaso Alonso).

3. *Estilística funcional* (a partir de las funciones del lenguaje diferenciadas por Jakobson).

4. *Estilística estructural* (M. Riffaterre, S. R. Levin).

A estas estilísticas, habría que añadir la que llama estilística del habla o *explicación de textos*.

2. 1. 2. Guiraud 1969

En otra ocasión (1969: 27) hace Guiraud una enumeración y caracterización de los tipos de estilística un tanto diferente. Traducimos:

> *"Se tienen, pues, cuatro estilísticas:*
>
> *a) La estilística textual o crítica estilística o explicación de los textos con vistas a señalar, describir o interpretar los efectos de estilo en su contexto particular. Lo que constituye una estilística del habla.*
>
> *b) Una estilística de la lengua que tiene por objeto clasificar los efectos de estilo de acuerdo con las categorías que los engendran. Estilística que es triple:*
>
> *b.1) Una estilística descriptiva (en lengua) que es un inventario de los valores estilísticos de la lengua (común) y, por consiguiente, de los medios que ésta ofrece a la elección del escritor, con vistas a los efectos particulares en el texto.*
>
> *b.2) Una estilística funcional que es el estudio de los valores estilísticos en función de las necesidades específicas de la comunicación; es decir, en el sentido más amplio, del género.*
>
> *b.3) Una estilística genética que es el estudio de los medios estilísticos propios de un escritor o un grupo de escritores, en la medida en que la elección que hace de algunos de ellos está determinada por su cultura, su visión del mundo, su temperamento, etc.*
>
> *Son estas cuatro estilísticas las que tenemos que examinar ahora; bien entendido que ellas se encuentran raramente puras y que en la mayor parte de los críticos los puntos de vista se entremezclan según la obra estudiada y según el acercamiento postulado".*

A la hora de asignar nombres concretos a cada uno de estos tipos de estilística, Guiraud habla de Charles Bally en la estilística *descriptiva*; de Leo Spitzer en la estilística *genética*; de Roman Jakobson como punto de partida de una estilística *funcional*; de Cressot, Marouzeau, Bruneau, R. Jakobson, S. R. Levin, M. Riffaterre en la *crítica del estilo* y la *explicación de textos*. Como vemos, en esta segunda clasificación de Guiraud, la *estilística estructural* pasa a la *estilística del habla* (*crítica del estilo* y *explicación de textos*).

2. 2. Clasificación de A. Yllera

Alicia Yllera (1974) diferencia las siguientes corrientes:

1. Estilística *gramatical y retórica*: estaría representada por la reinterpretación que actualmente se hace de la retórica clásica, como puede ejemplificarse en la obra del Groupe MI (1970).
2. Estilística de la *lengua* y estílística *descriptiva*: Ch. Bally, Bruneau, Cressot, y continuada por Robert Sayce, Stephen Ullmann, Frédéric Deloffre, etc.
3. Estilística *histórica e individual*: Auerbach (estilística concebida como historia de la cultura) y *estilística idealista* (Vossler, Leo Spitzer, incluyendo aquí también el estudio de la estilística española –Dámaso Alonso, Amado Alonso–).
4. Estilística *estructural y funcional*. A. Yllera señala la dificultad de caracterizar este último grupo, donde habría que incluir todos los estudios de poética o semiología de la obra literaria, y nota *"la imposibilidad de escindir los estudios de estilística estructural y de poética literaria"*. Un poco antes ha dicho:

> *"Estilística, poética y semiótica literaria no son sino formas diferentes de una misma intención que, buscando un método adecuado, se ha visto sucesivamente ligada a la filología, a la lingüística y hoy a la semiótica"* (1974: 31).

Se limita a incluir en este apartado unos autores representativos: M. Riffaterre, Jean Cohen, Pierre Guiraud, Samuel R. Levin y el checo Lubomír Doležel.

A. Yllera (1992) hace un resumen muy útil de la estilística de la lengua española y de la estilística literaria.

2. 3. Otras clasificaciones

2. 3. 1. Gérald Antoine

Podemos reseñar la clasificación de la estilística propuesta por Gérald Antoine (1968). Distingue Antoine una estilística de las *formas* y una estilística de los *temas*. La primera, cualquiera que sea la escuela de la que procedan sus adeptos:

> *"[...] toma como punto de partida sólo el dato en sentido estricto, que es ya el conjunto de los medios de expresión de que se compone una obra, ya uno de estos medios de expresión considerado como más especialmente 'pertinente'"* (1968: 241).

Todavía distingue dos corrientes dentro de la *estilística de las formas*, según que el objeto sea tratado como un sistema de valores o de efectos al servicio de una *intención de significación procedente del autor* –tal es la orientación común a Ch. Bruneau, J. Marouzeau, G. Devoto, L. Spitzer, P. Guiraud al principio de sus investigaciones, y M. Riffaterre también al comienzo de sus trabajos– o como una posibilidad de recepción y de percepción incesantemente *ofrecida por el lector (o el oyente)* –tal es la orientación de M. Riffaterre.

La *estilística de los temas* intenta el análisis de los significados, y quiere rehacer el camino que ha seguido el artista. En esta segunda corriente incluye G. Antoine a: R. Barthes, G. Poulet, J. P. Richard, J. Starobinski, G. Bachelard, M. Foucault, J.-P. Sartre y E.-R. Curtius.

2. 3. 2. Helmut Hatzfeld

Aún se podría citar a H. Hatzfeld y su diferenciación de una *estilística de la retórica* o de *figuras de estilo* (Lausberg), y una *estilística de la expresión*. Esta última se subdividiría en dos: *estilística lingüística* (Bally, Bruneau, Marouzeau) y *estilística literaria* (Vossler, L. Spitzer, Dámaso Alonso). Pero H. Hatzfeld es partidario de una sola estilística:

> *"[...] que es siempre lingüística, en cuanto al maximum del material utilizado, psicológica en cuanto a la motivación, y al mismo tiempo estética en cuanto a la forma exterior de un enunciado"* (1975: 29).

Claro que este deseo de Hatzfeld responde más a una declaración programática que a una caracterización de las diferentes escuelas estilísticas.

2. 3. 3. Conclusión

La consecuencia que podemos sacar del repaso de estas clasificaciones de la estilística es que no está claro el límite de los estudios que tienen que calificarse de *estilísticos* –hemos visto que investigaciones de tipo estructuralista se incluyen en la estilística, y hasta estudios de tipo temático son tenidos por

G. Antoine como *estilística de los temas*–, ni si la estilística es sólo un movimiento histórico acabado y bien definido.

Ateniéndonos a las clasificaciones comúnmente aceptadas, podemos distinguir tres tipos de estilística:

1. La *crítica idealista* (la que Guiraud llama *estilística genética*): en este movimiento incluimos a Vossler, L. Spitzer y la estilística española (Dámaso Alonso y Amado Alonso).
2. La *estilística de la lengua* (la que Guiraud llama *estilística descriptiva* o *estilística de la expresión*) arranca de Bally y está representada especialmente por autores franceses.
3. *Estilística estructural* o *funcional*, donde estudiaríamos como maestros representativos a R. Jakobson, M. Riffaterre, Groupe MI.

3. CRÍTICA IDEALISTA O ESTILÍSTICA GENÉTICA

3. 1. El lenguaje como creación

Si la escuela saussureana se dedica al estudio de los hechos de lengua, de los rasgos lingüísticos de un autor o de una obra, y deja a la crítica y a la explicación de textos el cuidado de integrar estos rasgos y explicarlos dentro de una situación específica, la *estilística idealista* se empeña en el estudio de los hechos de habla y en la crítica de las obras dentro de la totalidad de su contexto. Se trata, pues, de una verdadera escuela de crítica literaria.

Para los idealistas, no hay diferencia entre el uso individual y un sistema lingüístico abstracto. Es más, sólo es posible un estudio del lenguaje en su manifestación individual, creativa, y, por tanto, *estética*. Del doble aspecto del lenguaje (*ergon* y *energeia*), sólo les importa el lado creador, que es el que verdaderamente se manifiesta. El otro (el lenguaje como *ergon*) sólo es asequible después de una abstracción.

Por otro lado, esta manifestación individual, por ser creadora, es estética. De ahí la asimilación que hace B. Croce de la lingüística a la estética. Oigamos las siguientes palabras de Croce:

> *"El lenguaje es una creación perpetua; lo que se expresa una vez con la palabra no se repite más que como reproducción de lo ya producido; las siempre nuevas impresiones dan lugar a cambios continuos de sonidos y de significados, o*

sea, a expresiones siempre nuevas. Buscar la lengua modelo es, entonces, buscar la inmovilidad del movimiento. Cada uno habla y debe hablar, según los ecos que las cosas despiertan en su espíritu, es decir, según sus impresiones" (1902: 236).

Esto por lo que se refiere a la consideración del lenguaje sólo como *energeia*. Por lo demás, afirma Croce que:

> *"[...] todos los problemas científicos de la lingüística son los mismos problemas de la Estética, y que los errores y la verdad de la una son los errores y la verdad de la otra".*

Y más abajo:

> *"A un cierto grado de elaboración científica, la Lingüística, en cuanto filosofía, debe fundirse en la Estética"* (1902: 237).

Toda obra estética es fruto de una *impresión*, y lo único que debe hacer el crítico es reproducir lo más exactamente posible la impresión o intuición que dio lugar a la obra de arte.

La *Estética* de Croce se tradujo pronto al español en 1912 por José Sánchez-Rojas, con prólogo de Miguel de Unamuno, cuyas ideas en el mencionado prólogo han sido contrastadas con las del italiano por F. LaRubia-Prado (1996). Una segunda traducción es la de Ángel Vegue Goldoni, en 1926, que sirve de base para la moderna edición de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón, en 1997.

3. 2. La escuela alemana

3. 2. 1. Karl Vossler (1872-1949)

Influido por la concepción croceana del lenguaje, Vossler ataca la teoría positivista del lenguaje en sus dos obras juveniles: *Positivismo e idealismo en la lingüística* (1904) y *El lenguaje como creación y evolución* (1905). Allí ya se proclama partidario de la concepción idealista preconizada por Croce. Otras obras importantes, para el conocimiento del pensamiento vossleriano, son: *La cultura de Francia reflejada en la evolución de su idioma* (1913) y *Espíritu y cultura en el lenguaje* (1925).

Así explica Amado Alonso el pensamiento lingüístico de Vossler, en el prólogo a su traducción de *Filosofía del lenguaje*:

> *"Si el lenguaje es acto de espíritu (enérgeia) y las formas fijadas no son más que el producto (ergon) de esta actividad, y si toda actividad concreta de espíritu*

lo es sin remedio de un espíritu individual, será necesario por principio goznar la ciencia entera del lenguaje en ese quicio del espíritu individual. Partiendo de ahí, pero sólo partiendo de ahí, podrá luego la lingüística colectar y estudiar cuantos productos o formas comunalmente fijadas quiera. Y como en ninguna ocasión se muestra la acción del espíritu individual tan eminentemente como en la poesía, ahí, en la obra de arte de la palabra, buscará de preferencia el lingüista sus materiales de estudio" (Vossler, 1923: 11-12).

Notemos que la asimilación de lenguaje y estética, de acto creador individual y lenguaje, sólo es una parte del concepto vossleriano del lenguaje. Junto a este aspecto, que sin duda tiene la primacía, y en esto es clara la huella de Croce, Vossler no olvida el lado colectivo, lo que Saussure constituye en objeto de la lingüística bajo el nombre de *langue* –opuesto a lenguaje y habla–. Ahora bien, Vossler no elimina ninguno de los dos aspectos en su concepción del lenguaje, sino que éste, como fenómeno espiritual, consiste en el ir y venir de un polo al otro, pues, dice A. Alonso:

"[...] la creación individual nace ya orientada por y hacia las condiciones del sistema expectante, y el sistema de la lengua no tiene ni posible funcionamiento ni posible historia más que gracias a la intervención de los individuos concretos que la hablan" (Vossler, 1923: 16).

Si nos hemos detenido en las teorías lingüísticas de Vossler, es porque esto tiene interés para comprender su práctica crítica. Así, aunque parte de la consideración del aspecto creativo del lenguaje en el individuo –y este aspecto se manifiesta especialmente en la poesía–, no olvida, sin embargo, el aspecto social; y Vossler intentará explicar cómo el escritor se forma y crea dentro de una lengua donde pesan los elementos históricamente conformados. Una de las lecciones del curso profesado por Karl Vossler en el verano de 1933 en la Universidad Internacional de Santander sobre *Introducción a la literatura española del siglo de oro* está dedicada a "La sociedad y las formas literarias" (Vossler, 1934: 33-49; 1945: 35-54).

La *estilística* o *crítica estética* estudia el lenguaje como creación individual y estética. En Vossler predomina una orientación lingüístico-estética que presta atención a la atmósfera en que el escritor crea su obra. De ahí la preferencia por el estudio de un autor, una época, dentro de su concepción un tanto filosófica de la crítica, en vez de estudiar solamente un texto. La estilística de Vossler, que se preocupa por el lenguaje literario como creación individual, es una *estilística del habla*.

Vossler ha dedicado bastante atención a la literatura española, e influye en Spitzer, aunque éste se olvida un tanto del historicismo de su maestro.

Para las relaciones de García Blanco con Vossler, véase Lapesa (1998: 192-193). Véanse algunos títulos de trabajos de K. Vossler sobre literatura española recogidos en la bibliografía final.

3. 2. 2. Leo Spitzer (1887-1960)

El vienés L. Spitzer se formó en el positivismo filológico y literario, y tuvo como maestros a Meyer-Lübke y Felipe Augusto Becker. Ahora bien, la fría erudición positivista le dejaba totalmente extraño al sentimiento que él experimentaba ante una lengua, y el francés que estudiaba, por ejemplo, Meyer-Lübdke *"no era la lengua de los franceses, sino un conglomerado de evoluciones inconexas, separadas, anecdóticas y sin sentido"* (1955: 10).

Y por lo que se refiere a la enseñanza de la literatura, según la practicaban los positivistas, opina Spitzer:

> *"En esta actitud positivista, los hechos exteriores se toman tan en serio sólo para eludir la respuesta al problema real: ¿por qué, en resumidas cuentas, se produjeron los fenómenos que llamamos* Pélérinage y École des femmes?" (1955: 11).

Si tenemos en cuenta que, según Spitzer, *a nuevo clima cultural responde un nuevo estilo lingüístico*, comprenderemos su interés por una disciplina –la *estilística*– que sirva de puente entre la lingüística y la historia literaria.

En 1910, sin conocer todavía las teorías de Vossler, Croce ni Freud, escribe su tesis sobre Rabelais, donde muestra que los neologismos del autor francés están en relación con la tendencia a la creación de un mundo irreal.

Entre 1920-1925, los escritos de Spitzer están dentro del ambiente freudiano de la época y tienden a probar que:

> *"[...] algunos rasgos de estilo característicos de un autor moderno y que se repiten con bastante regularidad en su obra, se relacionan con centros afectivos (no morbosos, como en Freud) de su alma, con ideas o sentimientos predominantes".*

Volvemos ahora a la cuestión de la estilística, disciplina que llena el hueco entre lingüística e historia de la literatura. Seguimos la exposición del pensamiento de Spitzer tal y como él mismo lo hace en una conferencia del año 1948, en la Universidad de Princeton, que lleva por título *Lingüística e historia literaria.*

He aquí la razón de la importancia de la estilística:

> *"Ahora bien, puesto que el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura, y dado que esta última no es otra cosa más que su idioma, tal como lo han escrito sus mejores hablistas, ¿no podemos abrigar fundadas esperanzas de llegar a comprender el espíritu de una nación en el lenguaje de las obras señeras de su literatura?"* (1955: 20).

No tenemos que detenernos en comentar los ecos de la teoría croceana de lenguaje igual a estética. El lenguaje literario, al ser más creativo, sería más representativo. Por otra parte, es clave en el pensamiento de Spitzer, para la posibilidad de estudiar la cultura de una nación, la fundamentación psicológica de su concepción del estilo, ya que:

> *"[...] toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor; tiene que revelar un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que cobró conciencia el escritor y que quiso traducir a una forma lingüística forzosamente nueva"* (1955: 21).

Así, por medio del lenguaje se pasa al alma del escritor. Por lo que se refiere al creador, su pensamiento, su alma, *"es como una especie de sistema solar, dentro de cuya órbita giran atraídas todas las categorías de las cosas: el lenguaje, el enredo, la trama, son solamente satélites"* de este sistema. El lingüista y el crítico literario deben remontarse a la causa latente de estos recursos literarios y artísticos.

Si el crítico accede a la mente del creador por medio de los detalles estilísticos –desviaciones respecto a la norma–, es porque:

> *"Todo el que ha pensado recio y ha sentido recio ha innovado en el lenguaje. El impulso creador del pensamiento se traduce inmediatamente en el lenguaje como impulso creador lingüístico"* (1955: 26).

Detrás del lenguaje hay una *"forma interna"*, *"sangre vital de la creación poética"*, que:

> *"[...] es siempre y en todas partes la misma, ya puncemos el organismo en el lenguaje, o en las ideas, o en la trama, o en la composición"* (1955: 30-31).

Aquí queda consagrada la unidad intrínseca de la obra literaria. ¿Cuál es el método para llegar a la unidad de la obra? (Observemos que, para Spitzer, método significa más *"un procedimiento habitual de la mente"* que un plan o programa que regula por anticipado una serie de operaciones con miras a alcanzar un resultado claramente definido.) Conviene proceder desde la superficie hasta el centro vital interno de la obra de arte; observar primero los detalles en el aspecto superficial; agrupar los detalles, y tratar de integrarlos en un principio creador que hubiera podido

estar presente en la obra del artista; tratar de explicar los otros detalles de acuerdo con el principio creador para ver si la *"forma interna"* explica todos los rasgos de la obra.

Leo Spitzer da nombre a su método:

> *"Mi método de vaivén de algunos detalles externos al centro interno y, a la inversa, del centro a otras series de detalles, no es sino la aplicación del 'círculo filológico'"* (1955: 35).

Este método se basa en un principio *inductivo*, y, como operaciones previas exigidas por el mismo, sólo se le ocurre a Spitzer el dar el consejo de *"leer y releer, paciente y confiadamente"*.

Por supuesto, las observaciones hechas a propósito de una obra no valen para otras obras, pues cada una es única, y de lo que trata el crítico es *"de colocarse también él en el centro creador del artista mismo y de recrear el organismo artístico"* (1955: 52).

Una importante reformulación de sus principios críticos, con notable tendencia al estructuralismo, se encuentra en la conferencia pronunciada en Roma, en 1960, titulada *Desarrollo de un método*.

3. 2. 3. Valoración

Según Pierre Guiraud (1955: 73-74), de la teoría de L. Spitzer se derivan algunas enseñanzas:

1. Que la crítica debe ser interna y situarse en el centro de la obra.
2. Que el principio de la obra está en el espíritu del autor.
3. Que la obra proporciona sus propios criterios de análisis.
4. Que la lengua es el reflejo de la personalidad del autor, y es inseparable de los otros medios de expresión de que dispone.
5. Que la obra sólo es accesible por intuición y simpatía.

La estilística idealista no ha dejado de suscitar reparos. Por ejemplo, puede uno preguntarse si es necesario el estudio lingüístico, o de detalles lingüísticos, previo para el tipo de conclusiones de carácter cultural o psicológico que se suelen sacar. Es decir, no parece plenamente justificada la motivación lingüística de sus conclusiones, pues a éstas puede llegarse igual sin ninguna observación lingüística previa.

Por otra parte, aunque es lícito el intento de reconstruir la unidad de la obra, también es lícito al estilista el tratar de definir el estilo en el plano de la lengua.

Finalmente, al fiarse demasiado en la intuición, es posible que se caiga frecuentemente en juicios excesivamente subjetivos.

Para una reciente presentación de conjunto de la actividad crítica de Leo Spitzer, véase el primer capítulo, "Leo Spitzer: or, How to Read a Text", de William Calin (2007: 15-28); también, É. Karabétian (2000: 75-84).

3. 3. Otros cultivadores de la estilística

La estilística idealista tiene representantes en Italia (Giacomo Devoto, Alfredo Schiaffini), y en el mundo hispano (Dámaso Alonso y Amado Alonso). Entre los alemanes, citaremos a Helmut Hatzfeld (1892-1979), que presta atención a los estilos de época y sus relaciones con otras artes [véase, en 1975, el apartado C), que lleva por título *Relaciones de los estilos con la historia y las artes*, donde se encuentra el estudio *Calderón y Murillo*], y que tiene especial importancia, para nosotros, por su labor bibliográfica en el campo de la estilística de las lenguas románicas. Nosotros vamos a dedicar nuestra atención a Dámaso Alonso y Amado Alonso, máximos representantes de la estilística idealista en lengua española.

3. 4. La escuela española

3. 4. 1. Dámaso Alonso (1898-1990)

Como muestra significativa de la obra crítica del catedrático, académico y poeta español, pueden darse los títulos siguientes: *La lengua poética de Góngora*, 1935; *La poesía de San Juan de la Cruz*, 1942; *Poesía española*, 1950. De todas ellas, la más importante para conocer sus teorías crítico-estilísticas es, sin duda, *Poesía española*.

Las ideas de Dámaso Alonso, aunque de clara procedencia idealista, están emparentadas también con otras corrientes estilísticas. Así, junto a la idea croceana de la igualdad entre percepción, intuición y expresión, tiene en cuenta, a

veces para criticarlos o reinterpretarlos, a autores como Bally –Dámaso Alonso añade, a las propuestas de Ch. Bally, una *estilística del habla literaria*– o como Saussure, del que acepta, modificadas, las dicotomías (lengua-habla, significante-significado, sincronía-diacronía).

En este sentido, es sintomático que Dámaso Alonso rechace, de hecho, la dicotomía lengua-habla, aunque la acepte sólo por necesidades pedagógicas. En la edición de 1950 de su *Poesía Española*, decía que *"sólo el habla es real. La 'lengua' no existe; es una abstracción más, entre el sistema de abstracciones de Saussure"*. No es necesario comentar la raíz idealista de esta postura.

Resumamos, muy brevemente, las posiciones de Dámaso Alonso frente a la estilística. Dado que el hombre en cuanto individuo, único, y la obra literaria, que es su máxima representación, son inefables, sólo *es posible un conocimiento intuitivo* de la obra de arte. Afirma Dámaso que:

> *"[...] todo intento de apoderarse de la unicidad de la criatura literaria, es decir, del poema, ha de empezar por la intuición y ha de rematar en la intuición también"* (1950: 594).

Hay tres tipos de intuición ante la obra:

– La del *lector* tiene de característico:

> *"[...] el ser intrascendente: se fija o completa en la relación del lector con la obra, tiene como fin primordial la delectación, y en la delectación termina"* (1950: 39);

– La del *crítico*, que, como lector de gran capacidad de expresión, puede comunicar sus intuiciones y valorarlas.

– La del *estilista*, que también deberá basarse en la intuición para la selección de detalles y el método de estudio de la obra.

La estilística, siguiendo el pensamiento idealista, no es estilística de la lengua (como para Bally), sino del habla. Dice Dámaso Alonso:

> *"Estilística sería la ciencia del estilo. Estilo es lo peculiar, lo diferencial de un habla. Estilística es, pues, la ciencia del habla, es decir, de la movilización momentánea y creativa de los depósitos idiomáticos. En dos aspectos: del habla corriente (estilística lingüística); del habla literaria (estilística literaria o ciencia de la literatura)"* (1950: 401).

Esta estilística no estudia sólo lo afectivo, como quería Bally, sino los siguientes aspectos: *afectivos*, *conceptuales* e *imaginativos*. Pero veamos cómo el mismo Dámaso Alonso expone sus diferencias respecto a Bally:

> *"Expresemos con claridad nuestras diferencias respecto a Bally. Creemos: 1.º) que el objeto de la Estilística es la totalidad de los elementos significativos*

del lenguaje (conceptuales, efectivos, imaginativos); 2.º) que ese estudio es especialmente fértil en la obra literaria; 3.º) que el habla literaria y la corriente son sólo grados de una misma cosa. Para Bally: 1.º) el objeto son los elementos afectivos; 2.º) y 3.º) sólo en la 'lengua' y precisamente en la 'usual'" (1950: 584).

Ya que, en definitiva, Dámaso Alonso está totalmente de acuerdo con Croce, y sostiene que *"todo el que habla es un artista"*.

El objeto del estudio estilístico consistiría en ver las relaciones entre el significado y el significante. La unión de los dos constituye la forma, que puede ser considerada desde dos puntos de vista. Si se considera desde el significado, se habla de *forma interior*; y, si desde el significante, *forma exterior*.

El estudio de la obra puede partir del significante (*forma exterior*) al significado; o desde el significado (*forma interior*) al significante. Y éstos son los dos métodos posibles, en los que Dámaso no tiene mucha fe, para llegar a la unicidad de la obra:

"Varias veces, a lo largo de este libro, hemos dicho que nos sentíamos Quijotes, es decir, que barruntábamos el fracaso" (1950: 593).

Carlos Bousoño, discípulo y colaborador de Dámaso Alonso –por ejemplo, en *Seis calas en la expresión literaria española*–, no puede ser incluido propiamente dentro de una estilística idealista, tanto por su concepción del lenguaje, que se aparta de Croce, como por la finalidad, más bien descriptiva, de su obra *Teoría de la expresión poética*, 1952. Un buen ejemplo práctico de su tipo de análisis estilístico se encontrará en el estudio sobre V. Aleixandre.

3. 4. 2. Amado Alonso (1896-1952)

Un puente entre la estilística de la lengua de Bally y la estilística idealista lo constituye la teoría del navarro Amado Alonso. El pensamiento de Amado Alonso sobre la estilística está recogido en dos artículos teóricos de gran importancia: *La interpretación estilística de los textos literarios*, y *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística*. Ambos trabajos están en la recopilación de artículos titulada *Materia y forma en poesía*, y allí pueden encontrarse también estudios sobre autores y problemas concretos. Otro estudio destacable de Amado Alonso es el titulado *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, magnífico ejemplo de crítica estilística.

Veamos su concepción de la estilística:

"La estilística estudia, pues, el sistema expresivo de una obra o de un autor, de un grupo pariente de autores, entendiendo por sistema expresivo desde la

estructura de la obra (contando con el juego de calidades de los materiales empleados) hasta el poder sugestivo de las palabras" (1955: 82).

No desecha Amado Alonso una estilística de la lengua, al estilo de Bally, que sería previa a la estilística de la obra literaria. Dice Amado Alonso que:

"[...] la estilística, como ciencia de los estilos literarios, tiene como base a esa otra estilística que estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma" (1955: 81).

Por lo que se refiere a la estilística de la obra literaria, el principio en que se basa *"es que a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica"* (1955: 78). No tenemos que comentar la raigambre idealista de este principio.

También tiene carácter idealista el objeto asignado a la estilística literaria:

"La estilística atiende preferentemente a lo que de creación poética tiene la obra estudiada o a lo que de poder creador tiene un poeta" (1955: 81).

Por otra parte, la obra, en cuanto creación poética, tiene dos aspectos esenciales, y a ellos debe atender la estilística:

"[...] cómo está constituida, formada, hecha lo mismo en su conjunto que en sus elementos, y qué delicia estética provoca; o desdoblando de otro modo: como producto creado y como actividad creadora" (1955: 82).

Aquí hay que resaltar la importancia que Amado Alonso da a la obra como producto con elementos que se relacionan, idea que le acerca a una consideración estructuralista de la obra, algo alejada del idealismo estilístico, amante de síntesis un tanto espectaculares.

Por lo que respecta a los contenidos de la obra, que son *"una visión intuicional del mundo"*, dice Amado Alonso que:

"[...] lo esencial y peculiar de la estilística es que la ve también como una creación poética, un acto de construcción de base estética" (1955: 83).

Y aquí está el lado en que A. Alonso se acerca más a la estilística de Spitzer.

Por no olvidar la estilística de la lengua (recordemos que es la fase previa a la estilística de la obra), por tener en cuenta la obra no sólo como actividad creadora, sino también como producto con sus elementos, se ha podido calificar de *integradora* la estilística de Amado Alonso.

Magníficamente queda resumida su concepción de la estilística en el párrafo final de la *Carta a Alfonso Reyes*:

"La estilística estudia el sistema expresivo entero en su funcionamiento y si una estilística que no se ocupa del lado idiomático es incompleta, una que quiera llenar sus fines ocupándose solamente del lado idiomático es inadmisible, porque la forma idiomática de una obra o de un autor no tiene significación si no es por su relación con la construcción entera y con el juego cualitativo de sus contenidos" (1955: 86).

Una presentación clara, documentada y viva de las figuras y la obra de Amado Alonso y Dámaso Alonso, puede leerse en Rafael Lapesa (1998: 153-182).

En numerosos trabajos en revistas especializadas (*Analecta Malacitana* y *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica,* principalmente), el profesor José Polo da a conocer materiales inéditos del archivo de Dámaso Alonso, correspondencia científica entre Dámaso y Amado Alonso, las observaciones de éste al libro de Dámaso Alonso sobre Góngora, o abundantes noticias sobre la obra de Amado Alonso. Como muestra, véase J. Polo (1995-96a, 1995-96b, 1998, 2004, 2007). Vilariño (2001) estudia las relaciones de fenomenología y estilística. La obra de Luis Alonso Schökel (1995), reelaboración de un primer manual de estilística usado en la enseñanza desde los años 40 a los 70, es un trabajo muy original por su atención al análisis y la práctica con vistas a la formación del estilo, según el modelo de los mejores escritores en lengua española. Magnífico ejemplo de estilística comparada, bíblica y española, se encuentra en su obra en colaboración con Eduardo Zurro (L. Alonso Schökel y E. Zurro, 1977).

4. TEORÍA LITERARIA DE LA CRÍTICA IDEALISTA

4. 1. Introducción

La crítica idealista, aunque parte del lenguaje como vía de acceso a la obra, tiene una repercusión (más allá de lo estrictamente lingüístico) en una visión estética, que llega a constituir una auténtica teoría. Por eso en este apartado se van a desarrollar cuestiones generales apuntadas en el anterior.

Por otra parte, la concepción de la literatura como expresión de la individualidad del autor condiciona toda la visión que la estilística tiene de los problemas literarios:

- En primer lugar, el estudio del lenguaje ocupa el primer puesto, ya que es a través del lenguaje como podemos llegar a conocer la interioridad que expresa el creador.

– Y, en segundo lugar, problemas como el de una tipología de las formas literarias pierden su importancia, al menos teóricamente.

4. 2. Especificidad del hecho literario: literatura y lenguaje

La pregunta sobre la especificidad lingüística de la literatura es central en toda la estilística, desde el momento en que se parte de que el lenguaje es expresión del pensamiento y la literatura es expresión de la individualidad del autor. Entonces la mejor forma de especificar y caracterizar la literatura será caracterizar el lenguaje empleado en las obras literarias.

4. 2. 1. Benedetto Croce

Sabemos ya cómo Croce, autor de cuyas teorías se nutren muchos de los representantes de esta corriente, asimilaba lingüística y estética. No hay una diferencia entre la lengua literaria y la lengua de comunicación, porque en todo acto de lengua (única realidad lingüística reconocida por Croce) lo que existe siempre es una expresión artística, un acto intuitivo de creación.

Se puede decir que literatura, lingüística o estética tratan la misma realidad. Oigamos otras afirmaciones de Croce:

> *"Las lenguas no tienen realidad fuera de las proposiciones y nexos de proposiciones realmente pronunciados o escritos por estos o los otros pueblos, en períodos determinados; esto es, fuera de las obras de arte (no importa si pequeñas o grandes, orales o escritas, si pronto olvidadas y luego recordadas) en que las lenguas existen concretamente. ¿Y qué es el arte de un pueblo sino el conjunto de todos sus productos artísticos? ¿Qué es el carácter de un arte, por ejemplo, del arte griego o de la literatura provenzal, sino la fisonomía compleja de tales productos? ¿Cómo puede responderse a esta pregunta más que narrando en sus particularidades la historia del arte (de la literatura, o sea de la lengua en acto)?"* (1902: 232-233).

Como vemos, sólo lo concreto, lo realmente producido es lo que se puede estudiar, y estos objetos concretos constituyen cada uno una obra de arte. Por

lo demás, la lengua en acto es igual a la literatura. Entre cualquier acto de expresión lingüística y la literatura (el arte) no hay diferencia alguna, pues todo es arte.

4. 2. 2. Karl Vossler

La raigambre croceana del pensamiento de Karl Vossler es evidente cuando, por ejemplo, sostiene que la historia de la literatura y la de la lengua son idénticas, pues el lenguaje, en cuanto actividad productiva (y no receptiva), es arte. (Véase el artículo *Historia de la lengua e historia de la literatura*, en *Filosofía del lenguaje*.)

El hablar es algo de naturaleza viva, espiritual, creadora. Toda permutación lingüística aparece en una lengua o en un período de su historia con mayor o menor frecuencia y en esta permutación reside un poder expresivo de mayor individualización cuanto más rara sea, dejando de sentirse como permutación cuando se hace muy frecuente. En esto reside el hecho estilístico, artístico. En palabras de Vossler:

> *"Así, pues, lo que idiomáticamente es un sacar de carril puede conducir a valores artísticos, siempre que sea un rasgo original; porque en el arte valen los derechos de cada espíritu; mientras que en la gramática sólo rigen los de la comunidad".*

Para que se pueda hablar de utilización artística del idioma, la correspondencia entre categorías gramaticales y psicológicas debería ser exacta, pues sólo así se hará evidente toda creación que se aparte del uso lógico:

> *"Sólo se puede determinar lingüísticamente qué es lo que desde el punto de vista psicológico y artístico posee naturaleza y valor propios, cuando se sabe qué es lo utilizable en general, qué es lo corriente y qué lo imprescindible"* (1923: 155, 157).

Es decir, el hecho artístico (estilístico) reside en la relación desviación-norma.

El valor artístico y la literaturización de una lengua consiste en el cultivo del carácter ornamental como finalidad en sí. *Ornamental* es toda forma lingüística que se aparte de los fines actuales de comunicación. En toda lengua se da un equilibrio entre el carácter práctico y el artístico.

En resumen, diremos que la lengua artística se basa en una desviación de la norma o una utilización ornamental (no práctica) del lenguaje, y que en su aspecto creativo el lenguaje funciona como artístico.

4. 2. 3. Leo Spitzer

Conocemos ya la concepción psicologista del lenguaje en Spitzer, así como su idea de la literatura como práctica del idioma por parte de sus mejores usuarios, que son precisamente quienes reflejan todo cambio histórico mediante una desviación de la norma lingüística. Y aquí encontramos el aspecto creativo del lenguaje, que de esta manera se convierte en literatura.

La *forma interna*, la sangre vital de la creación poética, es la misma en todos los aspectos de la obra (lenguaje, ideas, trama, composición), pero donde mejor cristaliza es en el lenguaje. La literatura es, pues, ante todo, creación en el lenguaje, y por eso todo aspecto creativo en el lenguaje (toda innovación) viene a confundirse con la literatura, con el arte literario.

> Notemos que, aunque la fuente de las ideas de Vossler y Spitzer es Croce, hay, sin embargo, una pequeña diferencia de perspectiva entre el italiano y los alemanes. Para Croce todo acto lingüístico individual es creativo y, por tanto, no se deja aprehender por una ciencia lingüística, no pudiéndose hablar consiguientemente de una relación norma / desviación, ya que la primera no existe. Por eso todo hablar es artístico. En Vossler y Spitzer, sin embargo, aunque se sobrestima el lado creativo, se supone también la existencia de una norma y por eso se puede hablar de creación. De ahí que para Croce no exista lingüística, sino sólo estética del lenguaje (literatura), y para Vossler y Spitzer la literatura se limite al aspecto creativo y se admita la existencia de una lengua comunicativa, con finalidad práctica, sobre la que los artistas operan sus innovaciones.

4. 2. 4. Dámaso Alonso

Dentro de la estilística española de corte idealista, Dámaso Alonso es el más acérrimo defensor, teóricamente, de puntos de vista claramente emparentados con las teorías croceanas. Sabemos que para Dámaso Alonso lengua literaria y lengua corriente son sólo grados de una misma cosa, y que, siguiendo a Croce, piensa que *"todo el que habla es un artista"*.

Entonces la lengua literaria sólo es aquel grado de lengua donde se da un uso privilegiado de todos los elementos significativos del lenguaje (*afectivos, conceptuales* e *imaginativos*). Oigamos unas palabras de Dámaso Alonso en este sentido:

> *"Entre el habla usual y la literaria no hay una diferencia esencial, sino de matiz y grado. Es que, en resumidas cuentas, todo hablar es estético si por estético*

no entendemos "Faire de la beauté avec les mots" [como piensa Bally], sino lo expresivo, como diría Croce: 'todo el que habla es un artista'" (1950: 587).

Lo expresivo específico de la obra literaria nace de una intuición –Croce piensa también que la intuición es la fuente de la expresividad estética–, según afirma Dámaso Alonso en otro lugar de su obra:

"Reservo el nombre de "obra literaria" para aquellas producciones que nacieron de una intuición, ya poderosa ya delicada, pero siempre intensa, y que son capaces de suscitar en el lector otra intuición semejante a la que le dio origen. Sólo es obra literaria la que tenia algo que decir, y lo dice todavía al corazón del hombre" (1950: 204-205).

4. 2. 5 Amado Alonso

Algo más moderada es la posición de Amado Alonso, según hubo ocasión de ver en un apartado anterior: la estilística literaria no puede olvidar la estilística de la lengua.

Idealista es su opinión de que a toda particularidad estilística corresponde una peculiaridad psíquica. Ahora bien, Amado Alonso acepta que el estilo es un *"uso especial del idioma que el autor hace"* y resalta el aspecto constructivo de toda obra artística, en la que es esencial que los contenidos:

"[...] formen una construcción de tipo específico, que en sentido lato llamamos artística, que en la literatura llamamos poética, y cuya condición de tal se revela en el placer estético que nos produce" (1955: 89).

Como vemos, en última instancia, lo esencial de la literatura se reserva para el goce estético, algo distinto de los meros artificios constructivos, según nos dice en otro lugar:

"En el acto creador, ni la aducción de pensamientos y sentimientos valiosos, ni la formación de una realidad significativa, ni la convocatoria de palabras extrañamente sugestivas, ni el gracioso andar de la frase, ni la encantadora disposición de la materia sonora, nada de lo que constituye la obra literaria habría ocurrido si el prurito del goce estético no los hubiera convocado. En su última esencia, toda construcción artística es una aérea construcción de puro goce estético" (1955: 96).

Ahora tendría que explicar Amado Alonso en qué consiste o cómo se objetivan los mecanismos que producen el goce estético de la obra.

En el artículo *Sentimiento e intuición en la lírica*, trata de explicar el proceso de creación poética. De entrada afirma que lo poético de una poesía *"consiste en un modo coherente de sentimiento y en un modo valioso de*

intuición" (1955: 11). En su origen está el sentimiento ante una realidad determinada, y este sentimiento es captado por una intuición:

> *"La intuición poética busca y halla en esa realidad práctica un sentido original, virginalmente vivido y contemplado, y ese sentido no es otra cosa que el sentimiento mismo del poeta"* (1955: 12).

A la hora de comunicar el sentimiento se recurre a todos los recursos del lenguaje poético. Hay en todo poema una intuición general, unitaria, e intuiciones parciales. Así pues, lo poético consiste en sentimiento e intuición, que *"son como dos polos eléctricos, recíprocamente imantados"* (1955: 18).

No es necesario insistir en explicar el parentesco entre esta concepción de la obra poética y la de Dámaso Alonso o la concepción del arte de Croce.

4. 2. 6. Resumen

En resumen, la crítica idealista ve el lenguaje literario como la faceta creadora de la lengua. Es la lengua común en su aspecto creador.

Pero lo específicamente artístico está en una intuición de carácter psíquico que se refleja en todo lo que de innovador tiene el lenguaje literario, pues a todo efecto estilístico corresponde un cambio, un valor psíquico.

Por eso, el lenguaje literario no es más que un acentuar uno de los aspectos de la lengua general: el aspecto expresivo, creador.

4. 3. Literatura y mundo exterior

En el capítulo II de su *Estética*, Croce habla de la intuición y el arte. Allí sostiene que el arte es una idealización de la naturaleza o una imitación idealizada de la naturaleza, pero nunca una imitación fiel.

4. 3. 1. Karl Vossler

Karl Vossler tiene una visión de la historia cultural y de la historia lingüística con importantes implicaciones de tipo social.

La historia social consiste en el tratamiento externo de un fenómeno (religión, arte, lenguaje). En este sentido, la lengua puede ser estudiada de manera histórico-cultural y entonces se señalarán las fuerzas, motivos, influencias y ambientes impuestos a una lengua desde fuera. La lengua es vista, así, como actividad receptiva únicamente.

Pero en el lado creativo la lengua puede estudiarse en sí misma históricamente y entonces se confunden historia de la lengua e historia de la literatura, ya que todo hablar creativo es arte. El historiador de la lengua encuentra en la obra literaria rasgos y tendencias imperceptibles del idioma y de una época (véase *Historia de la lengua e historia de la literatura*, en 1923: 45 y ss.).

Refiriéndonos ya a la historia concreta de la lengua, que, como hemos visto, se confunde en su aspecto creativo con la historia de la literatura, señala Vossler que el lenguaje aparece:

> *"[...] como la expresión característica de una peculiaridad espiritual y como el instrumento adecuado para la creación y participación de valores espirituales. Desde el punto de vista histórico-cultural, la lengua se relaciona con dos especies de valores. Como expresión toma parte en las actividades estéticas, y como instrumento en todas las demás actividades espirituales. Como expresión abre camino a todos los presentimientos, anhelos y tendencias del espíritu. Como instrumento, arrastra consigo todas las experiencias y adquisiciones"* (1923: 112).

Vemos, pues, que la literatura (la lengua en su aspecto expresivo, artístico) está estrechamente vinculada a la realidad espiritual y social de un pueblo.

4. 3. 2. Leo Spitzer

Con esta visión entronca la de Leo Spitzer, para quien, según vimos en un apartado anterior, el espíritu de una nación se confunde con su expresión literaria. En este sentido van afirmaciones del tipo siguiente:

> *"A nuevo clima cultural, nuevo estilo lingüístico. [...] Pero lo que se repite en la historia de cada palabra es la posibilidad de reconocer, reflejadas en ella, las características culturales y psicológicas de un pueblo"* (1955: 17).

Por eso sitúa la estilística a medio camino entre la lingüística y la historia de la literatura. Porque:

> *"[...] toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor; tiene que revelar un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que cobró conciencia el escritor y que quiso traducir a una forma lingüística forzosamente nueva"* (1955: 21).

Por tanto, lo mismo para Vossler que para Spitzer la lengua es el primer índice de un cambio en la sociedad, sobre todo la lengua en su aspecto creativo, que es igual a literatura, arte.

Lo malo es que habría que explicar mejor el papel que la sociedad tiene en una creación individual. Los idealistas sólo se quedan en el momento individual. Pero lo mismo que se parte de la innovación individual para explicar un cambio histórico, se podría partir del cambio histórico para explicar la innovación individual.

4. 3. 3. Dámaso Alonso

Mucho más tajante, y menos matizada, es la posición de Dámaso Alonso al afirmar que *"las verdaderas obras literarias no pueden ser objeto de la historia"*, pues *"la obra literaria (como la artística) es, por naturaleza, una permanencia cristalina, no hay en ella devenir"*.

Dámaso Alonso concede a la literatura una esencia independiente de las valoraciones que se puedan hacer a lo largo del tiempo. Por eso no se puede hablar de historia literaria y, en todo caso, siempre habría que privilegiar esta "esencia" (de tipo intuitivo) frente a las valoraciones históricas. Dice:

"Una vez creada una poderosa intuición expresiva, permanece una, en esencia, aunque la intuición totalizadora impresiva pueda matizarse con los siglos. Una vez cerrada, la obra artística, inmutable, ve cómo ruge y se deshace a su lado el devenir histórico, fija ella como cristalina roca en medio de la corriente; nítida, cálida permanencia, entre las vedijas de niebla fría que un horrible viento ajirona; ahistórica por naturaleza entre el fluir de la historia" (1950: 205-207).

La verdad es que después, en su práctica crítica, Dámaso Alonso no puede dejar de aludir a hechos de historia literaria, pero sin especial atención a una realidad extraliteraria.

4. 3. 4. Amado Alonso

La postura de Amado Alonso está mucho más matizada y no olvida la importancia de los factores externos en el quehacer literario. Respecto a la inmersión del autor en su época son muy ilustrativas las palabras siguientes:

"Por último, como cada hombre es —en parte solamente— hijo de su tiempo, como la época fija a cada artista las condiciones exteriormente determinadas en

que podrá ejercer su libertad creadora, entran necesariamente en la composición de una obra literaria ideas, temas, movimientos y maestrías de oficio, corrientes culturales y fuerzas históricas cuya presencia comprobamos, ya positiva, ya negativamente, en todos los artistas coetáneos y aun en la vida social de su tiempo, y que por eso reconocemos como de existencia extraindividual o supraindividual, comunal, social, histórica".

Ahora bien, la estilística se interesa más por lo que de nuevo el escritor ofrece a la sociedad, frente a la crítica tradicional que se interesaba más en señalar lo que el autor debía a la sociedad. Como resumen, dice Amado Alonso que la estilística:

> *"[...] sabe que en el análisis de la obra de arte no todo se acaba con la delicia estética y que hay valores culturales, sociales, ideológicos, morales, en fin, valores históricos, que no puede ni quiere desatender"* (1955: 83-84).

No es necesario especificar la diferencia entre las posiciones de Dámaso Alonso (extremo idealismo) y las de Amado Alonso. Por lo demás, Amado Alonso reconoce el mundo, la experiencia como fuente de la creación poética, aunque, una vez creada, la obra entre en el mundo autónomo de la fantasía (1955: 92).

4. 4. Los géneros literarios

Una cuestión en la que las posiciones de la crítica idealista presentan una gran originalidad es la de los géneros literarios.

4. 4. 1. Benedetto Croce

Croce, en el capítulo IV de su *Estética*, ataca al historicismo y al intelectualismo en la estética. *"Pero el triunfo más grande del error intelectualista –dice Croce– está en la doctrina de los géneros artísticos y literarios"*. ¿Por qué? Porque para Croce la expresión-intuición está en un plano totalmente diferente (el individual) que el del pensamiento universal (lógico). Si pasamos al plano lógico ya hemos abandonado el primero (el individual, el de la expresión-intuición). Y así toda obra de arte, en su individualidad, es inefable lógicamente (en el lenguaje de la lógica), en términos de conceptos, porque estos conceptos son ya expresiones, formas lógico-estéticas.

Por supuesto, no es que sea ilícito el pensar lógico, sino que esto pertenece a la ciencia y no a la estética:

> *"El error empieza cuando del concepto quiere deducirse la expresión o en el hecho sustituyente encontrar las leyes del hecho sustituido; cuando no se percibe la diferencia entre el segundo grado y el primero y, por consiguiente, hallándonos en el segundo creemos estar en el primero. Toma este error el nombre de* teoría de los géneros artísticos y literarios".

En un análisis estético no hay diferencia entre lo subjetivo y lo objetivo, lo lírico y lo épico, la imagen del sentimiento y la imagen de las cosas, pues lo que el análisis estético debe explicar es si una obra es expresiva y qué es lo que expresa, es decir, su intuición originaria (véase 1902: 120-124).

> Lo que Croce niega es toda posibilidad teorizadora (en el sentido actual del término teoría: modelo que explique el funcionamiento de la literatura). Y, al negar esto, es lógico que niegue la teoría de los géneros literarios, que se sitúa precisamente en este plano de abstracción científica, que Croce llama lógica.

4. 4. 2. Karl Vossler

En esta misma línea, aunque un tanto moderada, está la postura de Karl Vossler:

> *"Con todo, no creemos que con clasificar los escritores, los oradores y poetas de una literatura nacional dividiendo en motores y sensitivos [se refiere aquí Vossler a una clasificación anterior del estilo, propuesta por él mismo] los temperamentos lingüísticos, estilos de época, fases de evolución y aspectos de la obra, se haya logrado nada esencial para su comprensión".*

Pues estos conceptos (así como los de subjetivo-objetivo, ingenuo-sentimental, clásico-romántico...) para lo más que sirven es para una caracterización comparativa de obras de arte:

> *"[...] son aptos para acomodar el ojo del observador a ciertos aspectos psicológicos y técnicos de la poesía y para hacernos transparentes ciertas leyes evolutivas histórico-supra-históricas de las formas idiomáticas de expresión y su relevo recíproco en cada cambio de los estilos de la época".*

Vossler parece reconocer un valor, al menos histórico, a las divisiones de tipo teórico, pero en el campo de la estética, entendida en el sentido de Croce, es tajante:

> *"Apenas pueden ayudar a la comprensión de un poema en su significación singular".*

Es decir, la obra artística, en cuanto intuición-expresión individual, no se deja captar por ninguna clasificación, ya se trate de los géneros clásicos, ya se trate de cualquier otra tipología de estilos (1923: 214-215).

4. 4. 3. Dámaso Alonso

Postura semejante encontramos en Dámaso Alonso, quien intenta una tipología de las obras literarias basándose en tres aspectos (A = afectivo; B = imaginativo; C = conceptual), de cuya combinación resultan los seis tipos siguientes:

A B C	B A C	C A B
A C B	B C A	C B A

Pero, cuando se trata de acercarse a la obra "*única*", hay que matizar tanto los grados de estos aspectos que, en realidad, la tipología deja de ser válida. Dice Dámaso Alonso:

> *"Es necesario establecer la gradación, la proporción; eso nos daría tantos tipos y subtipos, que por ramificación llegamos otra vez a la infinita variedad de las criaturas: a la inalcanzable 'unicidad' del poema".*

Esta tipología no sirve de ayuda para la penetración en un poema pues *"para cada poeta, para cada poema, es necesaria una vía de penetración distinta"*, y siempre la perspectiva mejor es la de la intuición (1950: 491-492). No insistiremos en la raigambre idealista de tal posición.

4. 5. Posibilidad de una ciencia de la literatura

Si es posible un estudio científico de la literatura, en qué especialidades se dividiría y qué campo cubriría cada especialidad son las cuestiones que tenemos que tratar ahora.

4. 5. 1. Benedetto Croce

Para Croce el lenguaje es sobre todo expresión siempre y no hay posibilidades de diferenciar clases de expresiones. La *Estética* es la ciencia de la

expresión en todos sus aspectos. La *Lingüística* es la ciencia del lenguaje, pero el lenguaje no es más que expresión. [*"Una emisión de sonidos que no exprese nada no es lenguaje; el lenguaje es sonido articulado, delimitado, organizado para la expresión"*.] Por tanto, Estética y Lingüística son lo mismo:

> *"Los problemas que procura resolver y los errores entre los cuales se ha debatido y se debate la Lingüística, son los mismos que preocupan e intrigan a la Estética. Aunque no sea fácil siempre, es siempre posible reducir las cuestiones filosóficas de la Lingüística a su fórmula estética"* (1902: 229).

Partiendo, pues, de que no hay diferencia entre lenguaje literario y lenguaje no literario, la ciencia que estudia todo el lenguaje es la Lingüística, que por ser ciencia de la expresión, como la Estética, se confunde con ella. No habría, consiguientemente, una ciencia especial de la literatura, tal y como nosotros la entendemos, sino una ciencia general del lenguaje como expresión, en la que cabría lógicamente lo que se suele entender por literatura.

4. 5. 2. Karl Vossler

Sabemos ya que Vossler, siguiendo en esto las huellas de Croce, privilegia el momento individual, creativo, en el lenguaje. En la creación literaria es donde se manifiesta mejor el aspecto creativo. Por eso, la historia de la poesía y la de la literatura *"no narra, en el fondo, otra cosa que las conquistas y los avances del hablar espiritual"* (1923: 123).

Por supuesto, es posible una ciencia que se base en el conocimiento simple y profundo de la unidad originaria de poesía y lenguaje. Tal sería la lingüística propugnada por Vossler, que no marcaría diferencias esenciales entre lenguaje y literatura (como tampoco las marca Croce), de lo que se deduce una no necesidad de una ciencia especial para la literatura.

4. 5. 3. Leo Spitzer

Spitzer no hace tampoco una neta diferenciación entre la ciencia que estudia el lenguaje y la que estudia la obra literaria, pues lo que predomina en el lenguaje es el aspecto creativo y este aspecto se da más marcado en la obra literaria. Lenguaje o estilo vienen a ser lo mismo y por eso el objetivo de la lingüística y el del crítico literario es el mismo:

"El lingüista, como su colega el crítico literario, debe remontarse siempre a la causa latente tras esos llamados recursos literarios y estilísticos, que los historiadores de la literatura suelen limitarse a registrar" (1955: 25-26).

Es decir, lo que tanto el lingüista como el crítico literario buscan es la causa de la creación estilística.

Es cierto que Spitzer concibe un método especial, del que luego hablaremos, para la crítica literaria, y que concibe la estilística como ciencia intermedia entre la lingüística y la historia literaria, pero, en el fondo, no hay una clara delimitación de campos, al no haber una clara diferenciación entre lenguaje natural y lenguaje literario o función literaria del lenguaje. La huella idealista es evidente.

4. 5. 4. Dámaso Alonso

Pasando a la estilística idealista del campo hispano, encontramos en Dámaso Alonso una clara reflexión sobre las posibilidades y estatus de un estudio científico de la literatura. Ya en un apartado anterior ofrecimos un resumen de sus posiciones. Recordemos que el conocimiento de la obra sólo puede ser intuitivo y que hay tres clases de intuiciones: la del lector, la del crítico y la del estilista.

¿Hasta qué punto es científica cada una de estas intuiciones? Dice Dámaso Alonso:

"El primer conocimiento literario, el del lector, y el segundo, el del crítico, son conocimientos intuitivos, en realidad acientíficos. Lo que buscamos es, pues, la posibilidad de un tercer conocimiento literario; lo que buscamos es la posibilidad de un conocimiento científico del hecho artístico" (1950: 397).

Si la obra de arte y la obra literaria tienen como esencial su individualidad, la unicidad de sus fenómenos, hay que preguntarse si lo único puede ser objeto de conocimiento científico. Sólo será posible el conocimiento que implique la comprensión de su unicidad, es decir, hay que entender su "ley" interna. Para eso el poema tiene que ser considerado como un cosmos, como un universo cerrado en sí, y hay que investigar la ley particular que lo constituye en único.

Entonces, ¿sólo será posible un conocimiento intuitivo y nunca un conocimiento científico? Alguna esperanza ofrece Dámaso Alonso al conocimiento científico:

"La ciencia tiene que moverse torpemente por una desazón, por los aledaños de un imposible. Pero aun por esos ambages y desvíos hay muchas posibilidades para la actividad científica" (1950: 399).

Esta esperanza, basada en una posibilidad de establecimiento de una tipología fundada en la existencia de elementos semejantes en distintas obras literarias, se desvanece en última instancia porque se escapará siempre la esencia artística:

"En efecto: estudiaremos científicamente todo lo que en un poema determinado hay coincidente o semejante con toda una serie de poemas; no habremos llegado al conocimiento científico de lo que verdaderamente importaba: por qué ese poema es un ser individual, único" (1950: 399).

Después de todo, por mucho que se afinara la clasificación tipológica, se nos escaparia lo esencial: *"Y nunca a fuerza de análisis reconstruiremos la intuición totalizadora que un muchacho cualquiera obtiene, en un instante, con un libro en la mano, una mañana de primavera por la alameda del parque"* (1950: 400).

Por tanto, el campo de la estilística estará en el ámbito que rodea la esencia de la obra, pero sin poder jamás llegar al meollo. Y aquí, en este terreno, hay que diferenciar: una *estilística lingüística* y una *estilística literaria.* La primera estudia el habla corriente; la segunda, el habla literaria, en sus aspectos conceptuales y afectivos.

La estilística, para Dámaso Alonso, sólo es un avance hacia la ciencia de la literatura, es *"un ensayo de técnicas y métodos; no es una ciencia"* (1950: 401).

La *ciencia de la literatura* se pospone para un futuro quizá utópico, pues, aun después de las más perfectas sistematizaciones, *"la terrible "unicidad" del hecho artístico se le escapará de las manos"* (p. 402).

En Dámaso Alonso se da una contradicción entre la imposibilidad de conocer la unicidad de la obra y la necesidad, a pesar de todo, de intentar un estudio científico de la obra literaria, ya que, cuanto mayor sea el conocimiento científico, menor será la parcela de unicidad desconocida:

"Sin embargo, ese resto no cognoscible científicamente irá siendo cada vez menor según avance nuestra técnica" (1950: 402).

4. 5. 5. Amado Alonso

Vimos en un apartado anterior que Amado Alonso intenta una síntesis entre estilística de la lengua (fase previa) y estilística literaria (que se funda en

la estilística de la lengua). Concretemos algo más el pensamiento de Amado Alonso.

En primer lugar, la estilística es un tipo de acercamiento que se basa en el estudio del estilo para *"llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura"* (1955: 78).

La estilística se sitúa dentro de la lingüística, y en esto Amado Alonso concuerda con la crítica idealista, por cuanto que no hay una ciencia especial, autónoma respecto a la ciencia del lenguaje. Por eso es imprescindible un conocimiento previo de la estilística de la lengua (que estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma) para poder estudiar después *"lo que de creación poética tiene la obra estudiada, o [atender] a lo que de poder creador tiene un poeta"*, que es a lo que atiende la estilística literaria (1955: 81).

Vimos también que la estilística no olvidaba los aspectos estructurales de la obra, es decir la realización artística: *"[...] pero dentro de la historia del arte y de la crítica literaria, un solo aspecto es esencial: el poético y su realización artística"* (1955: 88).

Y aunque la conclusión a que llega Amado Alonso es muy similar a la de Dámaso Alonso, la actitud del primero es más optimista que la del segundo, según se desprende de las siguientes palabras:

> *"Pues bien: el sistema expresivo de un autor y su eficacia estética pueden ser objeto de un estudio sistemático. No creamos que, como la poesía es algo inefable, según se dice, es vano querer llegar a ella con nuestro análisis. Quizá es verdad que nunca llegaremos a la ardiente brasa de su núcleo, pero podemos acercarnos a ella si nos lo proponemos con adhesión cordial, y obtendremos el premio de sentir mejor su valor vivificante y su luz maravillosa"* (1955: 97).

4. 5. 6. Resumen

En resumen, vemos en la crítica idealista una imposibilidad teórica de justificar una ciencia (que no sea mera intuición) de la literatura. En todo caso, si se intenta un estudio científico, éste siempre tendrá que basarse en el lenguaje y nunca nos garantizará llegar al conocimiento pleno de la obra (que es intuición-expresión). Esta ciencia de la literatura, no diferenciada plenamente de la lingüística, sólo es una ayuda para la captación de la intuición original y única de toda obra de arte.

4. 6. Métodos de acercamiento a la obra

En este apartado haremos una breve enumeración de los métodos propugnados por los diferentes autores para un acercamiento al estudio del lenguaje literario o de la obra literaria.

4. 6. 1. Leo Spitzer

Dentro de la crítica idealista alemana es Leo Spitzer quien presenta un método más acabado de acercamiento a la obra. En un apartado anterior hicimos una exposición de su método, que él llama *círculo filológico*, así como de su idea de método como *"procedimiento habitual de la mente"* y el carácter inductivo del *círculo filológico*. No vamos a entrar, pues, en mayores detalles.

4. 6. 2. Dámaso Alonso

Dámaso Alonso, consecuente con su concepción estética (la obra es fruto de una intuición única), expone meridianamente su posición respecto a la posibilidad de una metodología estilística:

> *"Los problemas de método me han empezado a preocupar todavía más tarde. Lo primero de que me di cuenta fue de que, sin preocupación metodológica alguna, había sido llevado del modo más natural al empleo de métodos muy diversos para el estudio de los mayores poetas de España. Comprendía entonces que la selección de "método" para el estudio estilístico no se puede hacer por normas de un criterio racional. Más aún: que para cada estilo hay una indagación estilística única, siempre distinta, siempre nueva cuando se pasa de un estilo a otro"*.

No existe, pues, una técnica estilística y *"la única manera de entrar al recinto es un afortunado salto, una intuición"* (1950: 11).

> En más de una ocasión vuelve a afirmar Dámaso Alonso que el método estilístico viene determinado por el tipo de obra que se estudie. Por ejemplo, dice: *"Correspondiendo al carácter único de cada ejemplar literario, la dirección e intención de nuestro estudio y los elementos sobre los que una investigación estilística pueda ser más fecunda son diferentes en cada poema"* (1950: 410).
>
> Con todo, Valerio Báez San José, en su estudio sobre la estilística de Dámaso Alonso, intenta una sistematización de lo que sería el método normalmente aplicado por el estilista español. El axioma general idealista de que el lenguaje es

creación tiene que aplicarse tanto al significante como al significado, y así todo cambio en uno de los aspectos supone también un cambio en el otro. Partiendo, pues, de la vinculación significante-significado, el método se bifurca en dos direcciones: 1) del significado al significante (*forma interior*); 2) del significante al significado (*forma exterior*).

Para elegir uno u otro camino hay que haber intuido previamente cuál es el mejor. La intuición seguirá guiando la penetración en el misterio poético, tanto si se ha elegido una dirección como si se ha elegido la otra. Así, si se parte del significado, puede, por ejemplo, estudiarse: a) cómo el tema se plasma en la forma exterior; b) cómo evolucionan diacrónicamente los temas en un autor; c) cómo, a partir de las noticias de los mismos poetas, pueden recrearse poéticamente los conceptos de un poema; d) cómo los elementos biográficos forman parte del significado y modelan la expresión poética.

El método más frecuentemente utilizado por Dámaso Alonso es el que parte del significante: se trata de estudiar la forma del poema y compararla con el significado que expresa. (Véase Valerio Báez San José, 1971: 114-118.)

4. 6. 3. Amado Alonso

Amado Alonso establece como punto de partida de toda estilística el que *"si toda expresión idiomática tiene una significación fijada por el idioma, tiene también un complejo de poderes sugestivos, fijados por el idioma"*. Por eso, la base técnica de todo estudio de los estilos literarios tiene que ser *"el conocimiento especializado de los valores extralógicos del lenguaje"* (1955: 97). A través de este conocimiento técnico será posible captar la intención del creador, pues *"la única manera de percibir un poema es suponiéndolo palabra tras palabra, verso tras verso, a lo largo de las figuras rítmicas; suponerlo, digo, como la obra desarrollada por una intención"* (1955: 94).

La tarea de la estilística consiste en estudiar el sistema expresivo de un autor, tal como se manifiesta a través de procedimientos sugestivo-contagiosos. Todo esto tiene un valor general pero nada nos dice sobre un método concreto, sobre un modelo de análisis, sino que se queda más bien en lo que deben ser los presupuestos de la crítica.

Lo más que hace Amaso Alonso es una enumeración de algunos de estos procedimientos sugestivo-contagiosos, como son:

> *"[...] la marcha misma del poema como construcción objetiva, o sea lo que corrientemente se suele llamar forma del poema; la realidad representada en el poema, puesto que es una realidad preparada especialmente para servir de*

expresión al fondo intuitivo-sentimental; los pensamientos racionales; el modo particular de operar la fantasia en sus invenciones [...]" (1955: 93-94).

Amado Alonso sigue enumerando una serie de procedimientos que pueden estudiarse y afirma dos características que debe reunir la crítica: el ser inmanente (*"Hemos de interpretar lo que hay allí, en el poema mismo"*) y el no diferenciar fondo y forma (*"Vistas así las cosas, los conceptos complementarios de fondo y forma se reducen a uno superior de forma"*).

Como vemos, la crítica idealista, que sólo pretende llegar a la unicidad de la obra, no puede dar un método canónico para llegar a captar la intuición original de que procede toda obra artística. Cada obra requiere un método distinto y cuando hablan de método lo entienden más como actitud que como modelo de procedimiento preciso que haya que seguir.

CAPÍTULO 5

Estilística de la lengua y teoría glosemática de la literatura

1. INTRODUCCIÓN

Vamos a tratar de la estilística que Pierre Guiraud calificaba como *estilística de la expresión*, y que, según hubo ocasión de ver en un capítulo anterior, se caracteriza por:

- Estudiar las relaciones de la forma lingüística con el pensamiento.
- No apartarse del lenguaje considerado en sí mismo.
- Ser descriptiva y relacionarse con el estudio de las significaciones.

Nos referimos a la estilística que arranca de Charles Bally y que tiene sus máximos representantes entre los críticos de habla francesa. El problema central es el de la *expresión*, entendida como la acción de expresar el pensamiento por medio del lenguaje. De ahí que el estudio de la expresión esté entre la lingüística, por una parte, y la psicología, sociología, historia, etc., por otra, en cuanto que el pensamiento tiene que ver con todas estas ciencias.

Se distingue un triple valor de la expresión: *nocional* o cognoscitivo; *expresivo*, más o menos inconsciente; *impresivo* o intencional. Estos dos últimos valores constituyen valores estilísticos.

Para que exista valor estilístico, deben existir muchas formas de expresar una misma idea, y de ahí que la estilística de la expresión se fundamente en la *sinonimia*, en la posibilidad de elección entre sinónimos para expresar una idea.

Veamos más concretamente cuál es el pensamiento de Charles Bally, quien pasa por ser el fundador de esta corriente estilística.

2. CHARLES BALLY (1865-1947)

Discípulo y sucesor de Ferdinand de Saussure en la cátedra de lingüística general de la Universidad de Ginebra, Charles Bally recoge sus experiencias, en el seminario de francés moderno, en su *Traité de stylistique française* (1909), al que había precedido otra obra titulada *Précis de stylistique* (Ginebra, 1905). É. Karabétian (2000: 85-102) analiza estas dos obras.

En el *Traité*, podemos encontrar la definición y aplicación de la estilística al francés; toda la segunda parte se centra en la práctica del análisis estilístico, con numerosos ejercicios.

2. 1. Estilística

2. 1. 1. Definición

El lenguaje expresa el pensamiento, y éste se compone de ideas y de sentimientos. Pues bien, la estilística es el estudio de la forma en que el lenguaje expresa la parte afectiva (sentimientos) del pensamiento. Bally da la siguiente definición:

> *"La estilística estudia, pues, los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad por el lenguaje y la acción de los hechos de lenguaje sobre la sensibilidad"* (1909, I: 16).

> La componente afectiva del lenguaje tiene un lugar central en la hermenéutica del pietismo, como puede verse, por ejemplo, en lo que dice el padre de tal corriente, August Hermann Francke (1663-1727), en sus *Praelectiones Hermeneuticae* (1717) (Grondin, 2002: 99).

2. 1. 2. Fase preparatoria

La búsqueda de este objeto de la estilística comprende un estudio preparatorio y un estudio constructivo. La parte preparatoria comprende la *delimitación* y la *identificación* de los hechos expresivos. Dice Bally:

"Delimitar un hecho de expresión es trazar, en la aglomeración de los hechos de lenguaje del que forma parte, sus límites propios, los que permiten asimilarlo a la unidad de pensamiento de la que es expresión; identificarlo es proceder a esta asimilación definiendo el hecho de expresión y sustituyéndole un término de identificación, que corresponde a una representación o a un concepto del espíritu" (1909, I: 16).

2. 1. 3. Fase constructiva

Determinado el contenido lógico de una expresión en esta etapa preparatoria, se puede empezar la etapa constructiva, que pertenece ya a la estilística. Esta parte comprende los caracteres afectivos de los hechos de expresión, los medios empleados por el lenguaje para producirlos, las relaciones recíprocas que existen entre estos hechos, y, finalmente, el conjunto del sistema expresivo del que forman parte estos elementos.

2. 2. Clases de estilística: general, idiomática e individual

Una vez caracterizada la estilística, se pregunta Bally por el área donde hay que buscar estos medios de expresión. Dice:

"Estos medios de expresión, ¿los buscaremos en el mecanismo del lenguaje en general, o en una lengua particular, o finalmente en el sistema de expresión de un individuo aislado?" (1909, I: 17).

Según se busquen en uno u otro campo, tendremos tres estilísticas:

1. La *estilística general*, que trataría de determinar las leyes generales que gobiernan la expresión del pensamiento en el lenguaje, y, para eso, habría que estudiar todas las lenguas humanas, con el fin de aislar sólo los rasgos comunes, lo que parece una empresa quimérica.
2. La *estilística de un idioma particular*, que consistiría en trazar el retrato psicológico de un grupo social, lo que parece bastante más posible.
3. La *estilística individual*, que consiste en trazar el retrato psicológico de un individuo.

2. 3. Estilística individual y estilo literario

Desechada la estilística general como empresa imposible hasta que no se hayan estudiado todas las lenguas del pasado y del presente, se detiene Bally en el problema de la estilística individual, y diferencia tajantemente entre *estilística individual* y *estilo literario.*

En efecto, aunque Bally cree legítimo el estudio de las diferencias entre el habla del grupo y el habla del individuo *"cuando está colocado en las mismas condiciones generales que los otros individuos de este grupo"*, no aconseja a nadie el estudio de la estilística individual, dado que no se ha establecido aún el método de estudio de las hablas particulares.

Pero estas circunstancias cambian en el caso del escritor, dado que no está en las mismas condiciones que el hablante medio, sino que *"hace de la lengua un empleo voluntario y consciente"*, y *"emplea la lengua con una intención estética".* Y concluye Bally que *"esta intención, que es casi siempre la del artista, no es casi nunca la del sujeto que habla espontáneamente su lengua materna"* (1909, I: 18-19).

Esto justifica el separar para siempre la estilística y el estilo. La lingüística idealista, al contrario, piensa que la intención estética (o creadora) acompaña a todo hablar individual, con lo que sería ilegítima una separación entre estilística individual y estilo, tal y como la hace Bally.

Porque Bally no tiene dudas en cuanto a la conveniencia de dejar la literatura al margen de la estilística:

> *"[...] ¡cuántos errores no se deben a la costumbre veinte veces secular de estudiar el lenguaje a través de la literatura!, ¡y cuánto ganaría ésta, para ser apreciada sin prejuicios, si fuera reconducida a su origen natural, la expresión espontánea del pensamiento!"* (1909, I: 20).

Esta posición de Bally, por otra parte, debería justificar su exclusión de entre los teóricos de la crítica, pero ya veremos que su estilística ha sido aprovechada por algunos de sus seguidores en el estudio de la lengua literaria.

2. 4. Efectos naturales y efectos por evocación

Bally distingue, en los caracteres afectivos de los hechos de expresión, los efectos *naturales* y los efectos por *evocación.* Los primeros consistirían

en una adecuación natural de la expresión al pensamiento (por ejemplo, la *onomatopeya*).

Los segundos se dan cuando una forma lingüística refleja las situaciones en las que se actualiza, y proceden del grupo social que la emplea. Se trata de todas las diferencias de tono (familiar...) o de época, ambiente social, clase...

En resumen, Bally concibe la estilística como estudio del contenido afectivo, natural o evocador, en la lengua de un grupo social.

Excluye la estilística general y la estilística individual, sobre todo, el estudio del estilo literario.

> Saussure, en "Rapport sur la création d'une chaire de stylistique", sintetiza muy bien lo que significa la estilística en la lingüística saussureana, con referencia expresa a Ch. Bally. La estilística:
>
> – no estudia lo individual, sino lo social;
>
> – no estudia lo literario, ni siquiera lo *escrito*, sino lo hablado;
>
> – no tiene un objetivo normativo, no da reglas;
>
> – tiene un objetivo generalizador: teoría aplicable a las lenguas. En definitiva: *"la explicación de las fórmulas de la lengua en tanto que motivadas por tal o cual estado psicológico"* (Saussure, 2002: 273).

3. SEGUIDORES DE CHARLES BALLY

3. 1. Jules Marouzeau (1878-1964)

De entre los seguidores de Bally, sólo Jules Marouzeau sigue situando la estilística en el plano de la lengua. Ofrece unos esquemas clarísimos de la organización de la estilística del francés (1950) y del latín (1962): los sonidos y las grafías; la palabra y las categorías gramaticales; la frase, y el enunciado; sin olvidar las reflexiones teóricas sobre el estilo (1950: 206-218; 1962: 337-343). Piensa en un estudio por procedimientos, más que por caracterizaciones globales de la lengua de una época o una escuela.

Allí podrá encontrarse la distinción de lengua y de estilo; el hecho de estilo como elección entre dos formas gramaticalmente posibles; el valor estilístico como variable que depende del emisor, el receptor o el teórico del estilo, etc. (1962).

En Jules Marouzeau es evidente la componente psicológica de la estilística, y por eso puede hablar de su verdadero objeto como *"una especie de psicología lingüística del hablante"* (1962: XVIII).

3. 2. Charles Bruneau (1883-1969)

Otros estilistas franceses, como Charles Bruneau o Marcel Cressot, dan entrada al lenguaje literario en la estilística.

Charles Bruneau (1951), por ejemplo, sitúa la estilística como disciplina en el cuadro de las ciencias humanas, y diferencia una *estilística pura* y una *estilística aplicada* a la lengua literaria. Esta última aprovecharía a la historia literaria, en cuanto que le ofrece datos útiles sobre la lengua y el estilo de un escritor.

Por otra parte, Bruneau se muestra optimista a la hora de concebir una estilística de los escritores, que mereciera el nombre de ciencia, y a este optimismo obedece la cantidad de trabajos que dirigió en la Sorbona bajo el título de *La lengua y el estilo de [...]* (véase Pierre Guiraud y Pierre Kuentz, 1970: 24-26).

> En la tercera parte de su artículo, se refiere Charles Bruneau a las viejas artes de escribir (retóricas y poéticas) como ejemplos de estilística no científica, y critica las posiciones de Dámaso Alonso y de Leo Spitzer (1951: 10-13).

3. 3. Marcel Cressot (1896-1961)

Más claro es el desacuerdo de Marcel Cressot respecto a Bally, según se desprende de su obra *Le style et ses techniques* (1947). Transcribimos el siguiente párrafo, donde los argumentos que Charles Bally utilizaba para excluir la obra literaria de la estilística sirven a Cressot para incluir el estudio de la literatura en la estilística:

> *"Para nosotros, la obra literaria no es otra cosa que una comunicación, y toda la estética que hace entrar allí el escritor no es en definitiva más que un medio de ganar más seguramente la adhesión del lector. Este deseo es allí quizá más sistemático que en la comunicación corriente, pero no es de otra naturaleza. Diríamos incluso que la obra literaria es por excelencia el dominio de la estilística precisamente porque la elección allí es más voluntaria y más 'consciente'"* (1947: 11).

La obra literaria ofrece a la estilística unos materiales, lo mismo que puede hacer el habla común. Cressot llega a admitir la posibilidad de una estilística diacrónica:

"Podremos, igualmente, investigar sobre las variaciones que han sobrevenido en el contenido afectivo de tal giro lingüístico: esto será la estilística histórica o diacrónica" (1947: 14).

Bally había rechazado explícitamente una estilística diacrónica (1909, I: 21). De todas formas, la estilística de Cressot se sitúa en el marco de la teoría de Bally, cuando le asigna, como finalidad:

"[...] determinar las leyes generales que rigen la elección de la expresión, y en el cuadro más reducido de nuestro idioma la relación de la expresión francesa y del pensamiento francés" (1947: 12).

La diferencia, pues, respecto a Bally, consiste en conceder un valor estilístico-expresivo a la obra literaria, que Bally negaba en nombre de una intencionalidad estética por parte del escritor.

Para el cambio de la estilística hacia la literatura y la poética, y una presentación de la obra de Marouzeau y de Cressot, véase É. Karabétian (2000: 118-126).

4. La estilística descriptiva y la definición de la lengua literaria

Uno de los problemas, a propósito de los que es más frecuente la referencia a la estilística descriptiva, es el de la definición de la lengua literaria. Dámaso Alonso mostraba, según vimos, sus diferencias respecto a Charles Bally. Parece, por tanto, interesante comentar el pensamiento de Bally sobre esta cuestión.

4. 1. Lengua literaria y lengua común

En la *estilística expresiva* o *de la lengua*, aunque ocupa el primer plano un estudio de los valores expresivos del lenguaje, se reconoce, sin embargo, que la expresividad es diferente en la lengua comunicativa y en la lengua literaria. La *intención estética* adquiere la independencia suficiente como para poder caracterizar como distinto el discurso literario, que se convertirá entonces en una especie de argot o dialecto del sistema general lingüístico. Tal es lo que piensa el fundador de esta corriente estilística: Charles Bally.

A las razones por las que excluía el estudio del estilo literario del campo de la estilística (empleo consciente y voluntario de la lengua, e intención estética), podemos añadir ahora un resumen de la caracterización de la lengua literaria que hace Bally en su *Traité de stylistique française*.

La lengua literaria es producto de creaciones y modificaciones individuales de la lengua corriente. Esta transformación se debe a una necesidad de acomodar la lengua a una forma de pensamiento esencialmente personal, afectiva y estética. Por eso, la lengua literaria es distinta de la normal.

Esta distinción se objetiva en las modificaciones que el lenguaje literario produce en el sentido de las palabras y en su combinación, y, en general, en los medios indirectos de expresión. La lengua literaria crea, sobre todo, hechos de expresión exteriores a las palabras, susceptibles de dar cuenta del sentimiento en toda su pureza. Así, frente a la lengua científica (lengua de las ideas), la literaria puede definirse como lengua de los sentimientos. Por otra parte, no todo lo que crea la lengua literaria trata de anticipar el futuro, pues sus innovaciones pueden basarse también en el pasado (un ejemplo: los arcaísmos).

Bally trata también del placer estético en términos lingüísticos:

> *"[...] el placer que experimentamos en la forma literaria de una obra no es más que un vasto fenómeno de evocación y reside en una comparación permanente y manifiesta, por muy inconsciente que sea, entre la lengua de todos y la lengua de algunos"* (1909, I: 247).

Por tanto, lo literario reside en una oposición a lo corriente en la lengua, en unas formas lingüísticas características.

4. 2. La intención estética

La *intención estética* está, para Bally, no en el fondo de la obra, sino en la forma lingüística, pues:

> *"[...] ni la calidad de las ideas o de los sentimientos, ni el modo de agrupación de estas ideas o de estos sentimientos han sido nunca suficientes para consagrar una obra literaria y no se podría citar, en literatura, una sola obra, aunque fuese genial, que haya vivido sin la consagración suprema de la forma. Así, este placer de la forma, especial, parcial, lo concedo, nace completamente de un sentimiento ingenuo, infantil, inconsciente, tanto más fuerte cuando más inconsciente: que no diríamos las cosas de la misma manera y que la manera en que las cosas son dichas es más bella que la nuestra; por tanto, es cierto que el hablar de todos contiene belleza en germen, pero no es estético en su función natural"* (1909, I: 248).

Huelga cualquier comentario sobre la nitidez con que Bally distingue la función literaria de la lengua, su forma artística. Pero aún más claro lo dice cuando sostiene que sólo hay belleza si hay contraste y, por tanto, sólo si la lengua literaria contrasta con el habla corriente, podremos hablar de función estética:

> *"La expresión literaria no es bella más que por contraste; ¿cómo se la comprendería si se ignorara lo que ella no es?"* (1909, I: 249).

4. 3. Lengua natural, lengua literaria y estilo

En su obra *El lenguaje y la vida*, 1926, delimita Bally *lenguaje natural, lengua literaria* y *estilo*. El lenguaje es expresivo, pero no se puede confundir expresividad y literatura (como hace la escuela idealista), suponiendo que todo lenguaje natural, cuando expresa sentimientos, pasa a ser literario. Pues, aunque el lenguaje natural exprese sentimientos y contenga elementos afectivos, nunca hay en él una intención estética.

Lo que ocurre es que, a partir del lenguaje natural, se crea la lengua literaria como un sistema, con su vocabulario y construcciones específicas.

Por otra parte, hay que diferenciar netamente *lengua literaria* y *estilo*. La lengua literaria está marcada por un carácter sistemático. Dice Bally:

> *"La lengua literaria es una forma de expresión que se ha vuelto tradicional; es un residuo, una resultante de todos los estilos acumulados a través de las sucesivas generaciones, el conjunto de elementos literarios que la comunidad se ha asimilado, y que forman parte del fondo común, aun permaneciendo diferenciados de la lengua espontánea"* (1926: 39).

> Ejemplos en español, referidos al vocabulario, pueden ser: *rostro, corcel, amar, bajel* (en la lengua literaria) frente a *cara, caballo, querer, barco*; o construcciones sintácticas como la de la frase: *cerrar podrá mis ojos la postrera sombra* (Quevedo). Ante estas palabras y estas construcciones, un hablante de español piensa, sin duda, en la lengua literaria. La lengua literaria, en este sentido, corresponde a un uso registrado como tal muchas veces en el diccionario.

En el *estilo*, como expresión individual, sería donde se dieran innovaciones expresivas no ausentes del lenguaje corriente expresivo (en este sentido, tiene razón la crítica idealista cuando resalta el aspecto expresivo del lenguaje). Pero la diferencia entre estilo y lenguaje corriente expresivo radica en:

1. Las creaciones espontáneas se destacan del fondo de la lengua usual, y las del estilo se destacan del fondo de la lengua literaria.

2. Los motivos e intenciones: el lenguaje del poeta toma como fin lo que el hablante normal como medio. La expresividad (consistente en modificar una expresión existente), en el hablante normal, es un medio para exteriorizar sus impresiones, deseos, su voluntad; en el artista, se trata de trasponer la vida en belleza. Es como el guerrero que en batalla hace unos determinados ejercicios (medios para un fin: la lucha, la victoria); y que puede representar estos mismos ejercicios en un escenario (el medio se convierte en fin: aquí está lo estético).

Resumimos: para Bally, aun reconociendo la existencia de expresividad tanto en el lenguaje literario como en el corriente, es indudable que la lengua literaria se configura como algo distinto: por formar una especie de sistema tradicional, con perfiles diferenciados dentro del sistema lingüístico general (lo mismo que pueden diferenciarse el lenguaje científico o el del deporte), y por cumplir una clara función estética (que la separa de la lengua natural).

En el ámbito cultural de lengua francesa, las cuestiones de estilística gozan de vitalidad, por la repercusión que tienen en la enseñanza. Las revistas especializadas en lengua y literatura no olvidan tratar estos problemas; la publicación de manuales es ininterrumpida. Como ejemplo, puede verse el n.º 135 (septiembre de 2002) de la revista *Langue Française*, que, junto a los trabajos que reflexionan sobre la historia de la estilística, su carácter y su papel en la enseñanza, ofrece actualización bibliográfica útil. El título del número monográfico es "La stylistique entre rhétorique et linguistique". Otro ejemplo está en *Cahiers Ferdinand de Saussure. Revue suisse de linguistique générale*, que recoge en su número 54 (2001, pp. 3-144) las actas del coloquio internacional Charles Bally, celebrado el 5 y 6 de diciembre de 1997. Entre los manuales, pueden citarse el de Pierre Larthomas (1998), que tiende a ser una teoría literaria general, y los más descriptivos de Georges Molinié (1986, 1993).

5. TEORÍA GLOSEMÁTICA DE LA LITERATURA

5. 1. Introducción

Estudiamos ahora la teoría de la literatura que se inspira en la teoría lingüística desarrollada por el danés Louis Hjelmslev (1899-1966) y que se conoce como *glosemática*. La obra de Hjelmslev que fija los principios de la glosemática, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, aparece en 1943, y hace una aportación esencial a la constitución de la semiótica europea de este siglo. La semiótica literaria no puede entenderse sin las contribuciones de

Praga y sin el aparato conceptual de la glosemática. Algo de esto se ha visto al estudiar la teoría literaria francesa de los años 60.

5. 1. 1. *Estilística y semiótica*

En los estudios que se inspiran en la glosemática pueden apreciarse claramente dos preocupaciones, que se distinguen por la amplitud de su campo de observación: una, que calificaríamos de estilística (estructural), cuando se utiliza el esquema de la teoría glosemática en el análisis de la lengua artística.

> Muy pronto se observaron los puntos de contacto entre glosemática y estilística, como atestigua el trabajo de Helmut Hatzfeld (1956: 62-64) que lleva un apartado con el epígrafe de "La glosomática [sic] aplicada a la literatura como estilística".

Otra, que es la semiótica, se fija en la consideración de la literatura y de la obra como hecho estético y comunicativo. En cualquier caso, es patente la intención de reflexionar sobre la literatura como hecho artístico, y por eso la glosemática ha producido una verdadera teoría formal de la literatura.

> Tampoco falta quien como Gregorio Salvador haya intentado una reordenación de las disciplinas literarias siguiendo el esquema de Hjelmslev, y en este sentido la glosemática es también una teoría de la ciencia literaria.

5. 1. 2. *Estudio semiológico de la literatura*

La posibilidad del estudio semiológico de la literatura está anunciado ya en los *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* de Hjelmslev, cuando éste, después de aludir a Saussure –y su concepto de semiología– y a los trabajos de la Escuela de Praga, dice:

> *"En un sentido nuevo, pues, parece fructífero y necesario establecer un punto de vista común a un gran número de disciplinas, desde la literatura, el arte, la música y la historia en general hasta la lógica y las matemáticas, de modo que desde él se concentren esas ciencias en un planteamiento de los problemas definido lingüísticamente. Cada una de ellas podrá contribuir en su medida a la ciencia general de la semiótica investigando hasta qué punto y de qué manera pueden someterse sus objetos a un análisis que esté de acuerdo con las exigencias de la teoría lingüística. De este modo quizá se arroje nueva luz sobre esas disciplinas y se provoque un autoexamen crítico de las mismas. Y así, a través de una*

colaboración recíprocamente fructífera sería posible elaborar una enciclopedia general de las estructuras sígnicas" (1943: 153).

No se pase por alto la vinculación explícita de Hjelmslev con el pensamiento praguense (1943: 151-152).

La posibilidad de un estudio semiológico de la literatura se completa con el concepto hjelmsleviano de semiótica connotativa.

Léanse los términos exactos de la definición que da Hjelmslev: *"La semiótica connotativa, por tanto, es una semiótica que no es una lengua y en la que el plano de la expresión viene dado por el plano del contenido y por el plano de la expresión de una semiótica denotativa. Se trata, por tanto, de una semiótica en la que uno de los planos (el de la expresión) es una semiótica"* (1943: 166).

Según esto, la literatura sería una semiótica connotativa (es decir, un sistema semiótico dividido en plano de la expresión y en plano del contenido), donde el plano de la expresión está formado por la lengua (que, como semiótica denotativa, tiene su plano de expresión y su plano de contenido) y con un plano de contenido propio.

Según vimos, Roland Barthes definiría después la literatura como sistema semiológico, apoyándose en los conceptos hjelmslevianos. Constanzo Di Girolamo (1978: 11-24) critica por simplista esta frecuente asimilación de literatura y semiótica connotativa, y reconoce como mérito de la glosemática el restituir el texto a la lingüística. Hay que señalar que Di Girolamo desconoce el trabajo de J. Trabant (1970).

5. 1. 3. Trabajos sobre literatura

En el año 1949 aparecen dos trabajos en la serie de publicaciones del Círculo Lingüístico de Copenhague que tratan de aplicar la glosemática a la estética, a la teoría de la literatura. Se trata de los artículos de Svend Johansen y de Adolf Stender-Petersen. Más estrechamente vinculada con la estilística está la clasificación de hechos de estilo que propone en 1962 Leiv Flydal inspirándose hasta cierto punto en la glosemática. Jürgen Trabant (1970) desarrolla un modelo de la obra literaria en el que la semiología hjelmsleviana proporciona todos los instrumentos teóricos.

En el pensamiento del introductor de la glosemática en la teoría gramatical española, Emilio Alarcos Llorach, es perceptible la influencia del modelo glosemático cuando se trata de definir o de analizar los textos literarios.

De forma consciente se inspira en la teoría hjelmsleviana el lingüista español Gregorio Salvador Caja para llevar a cabo sus análisis estilísticos de

textos poéticos (de Unamuno o de Machado, por ejemplo), o para sus propuestas sobre la organización de los estudios literarios.

Jorge Luis Borges, en un artículo sobre Julio Herrera y Reissig, publicado en Buenos Aires (1924), emplea sorprendentemente la palabra *connotación* ya. Dice: "*Le* [a Herrera y Reissig] *sojuzgó el error que desanima tantos versos de su época: el de confiarlo todo a la connotación de las palabras, al ambiente que esparcen, al estilo de la vida que ellas premisan*" (en Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, edición crítica de Ángeles Estévez, Madrid, ALLCA XX, 1998, p. 1227). Pocas definiciones de *connotación* son tan expresivas como la de Borges cuando habla del "*ambiente que esparcen*" las palabras.

5. 2. Propuestas de teoría glosemática de la literatura

5. 2. 1. Svend Johansen

5. 2. 1. 1. La obra como signo connotativo complejo

Johansen explica, en su trabajo de 1949, la noción de signo en la glosemática y en la estética. En la glosemática, el signo puede representarse así:

$$Es \rightarrow Ef \leftrightarrow Cf \leftarrow Cs$$

donde E = expresión; C = contenido; s = sustancia; f = forma. El signo glosemático es una función de interdependencia entre el plano de la expresión y el plano del contenido, donde los términos de la función deben ser considerados como *forma*.

El sistema de la lengua natural es un sistema denotativo (d), y se erige en sustancia de la expresión del sistema connotativo (c) en que consiste la literatura, según sabemos ya. Entonces, el esquema de las relaciones sería:

Ccs
↓
Ccf
↕ signo connotativo complejo
Ecf
↑
Ecs
Eds → Edf ↔ Cdf ← Cds signo denotativo

El *texto*, la *obra*, sería la manifestación del signo connotativo complejo.

5. 2. 1. 2. Los hechos de estilo como connotadores

Los *hechos de estilo*, por su parte, son signos connotativos simples (también llamados *connotadores* o *señales*), es decir, se basan en utilizar como Ecf (forma de la expresión connotativa) solamente uno de los planos del signo denotativo.

Por ejemplo:

1. La rima, y todos los valores expresivos de la fonética en el texto literario, se basa en una utilización estética (como Ecf) de la sustancia de la expresión denotativa (los sonidos).
2. Los efectos de ritmo serían un ejemplo de utilización estética, connotativa (como Ecf), del nivel de la forma de la expresión denotativa (las relaciones entre los elementos de la expresión denotativa).
3. Las libertades o licencias sintácticas (construcciones asindéticas o paratácticas de las estrofas, por ejemplo) muestran el uso estético (como Ecf) de la forma del contenido denotativo.
4. Las preferencias por ciertos asuntos, las idiosincrasias materiales e ideales del autor, son ejemplos de empleo estético (Ecf) de las sustancias del contenido denotativo.

El contenido connotativo concreto de cada uno de estos signos connotativos simples se explica en el contexto del signo connotativo complejo. Es decir, el significado estético de un hecho de estilo se explica en el contexto del texto o la obra entera en que se manifiesta.

El signo connotativo complejo, lo trata Johansen en el análisis de unos versos de Víctor Hugo. Ve cómo los contenidos connotativos de los signos connotativos simples sólo se pueden especificar cuando se ponen en relación con el signo connotativo complejo, que es el poema, es decir, cuando se relacionan todos los contenidos connotativos de todos los signos connotativos simples.

> Comenta Johansen en concreto los siguientes versos del poema de Víctor Hugo, *Booz dormido*:
>
> *Rut soñaba y Booz dormía; la hierba estaba negra;*
> *Los cencerros de los rebaños palpitaban vagamente;*
> *Una inmensa bondad caía del firmamento;*
> *Era la hora tranquila en que los leones van a beber.*
>
> Pues bien, "hierba negra" podría significar lo mismo hierba "seca" que hierba "en la sombra de la noche". Muchos otros connotadores del poema apoyan la

segunda interpretación. Por ejemplo, el último verso, que es expresión de la idea de "apaciguamiento y reposo de las fuerzas de la naturaleza". El último verso, pues, y "la hierba estaba negra" son *sinónimos connotativos*, es decir, significan lo mismo connotativamente. Como vemos, es el contexto el que decide la interpretación (1949: 295-297).

La forma del contenido connotativo (Ccf) consiste en las relaciones entre los elementos del contenido connotativo. La sustancia del contenido connotativo es la experiencia estética, que puede manifestarse en una interpretación, o en reacciones espontáneas de carácter no lingüístico.

5. 2. 2. Adolf Stender-Petersen

En *Esquisse d'une théorie structurale de la littérature*, publicado en 1949, A. Stender-Petersen propone un modelo del arte literario basado en Hjelmslev y su teoría de los sistemas semióticos connotativos.

El objetivo del trabajo, según manifiesta su autor, es contribuir a que las humanidades se liberen del eclecticismo que conlleva el estudio de sus objetos desde distintos puntos de vista (psicológico, histórico y sociológico); tal pluralismo no es científico.

5. 2. 2. 1. Expresión y contenido

Partiendo de un afán de rigor formal, el problema, según Stender-Petersen, consiste en saber si se puede diferenciar, dentro del arte literario, un plano de la expresión y un plano del contenido, lo mismo que la lingüística diferencia entre plano de la expresión y plano del contenido en la lengua.

En términos puramente lingüísticos, no se puede marcar una diferencia entre lengua literaria y lengua cotidiana. La lengua de la obra de arte representa un plano de expresión al que corresponde un plano del contenido extraño al de la lengua cotidiana: la relación entre estos dos planos es el problema esencial de la teoría del arte de la literatura.

Piensa Stender-Petersen que entre los elementos lingüísticos escogidos con una intención particular (sonidos, vocabulario, giros sintácticos...) y los elementos del plano del contenido, hay una relación de signo o de conmutación, por tanto una relación semiológica. Es decir, que si se cambia una palabra, por ejemplo, cambiará también un elemento del plano del contenido artístico. Este fenómeno es llamado por Stender-Petersen *instrumentalización*.

5. 2. 2. 2. Instrumentalización y cadenas de emociones

La instrumentalización del plano de la expresión va acompañada, en el plano del contenido, por un fenómeno que podría llamarse *cadena de emociones*. Lo característico del arte literario es la cadena de emociones que hace que la lengua literaria tenga un carácter de ficción, y no solamente de comunicación.

> Obsévese cómo la literatura es definida esencialmente como *ficción*, recuperando así la más característica definición aristotélica, cuando dice Stender-Petersen exactamente: *"En cuanto que la lengua de un texto artístico no es solamente un fenómeno artístico que sirve a la comunicación intelectual de un individuo a otro, sino también la sustancia de una actividad artística cuyo fin es distinto de la comunicación intelectual pura, podremos designar esta lengua como una lengua* ficticia. *En efecto, lo artísticamente pertinente en esta lengua no es la comunicación de nociones intelectuales que parecen evidentemente tener lugar en un plano aparte, sino la cadena de emociones más o menos marcadas que acompañan la cadena lingüística en el plano artístico. En este sentido es en el que hablamos de ficción"* (1949: 282). *Instrumentalización* y *emocionalización* son designadas por el término común de *ficción*. Si se añade la actitud *subjetiva* (reproducción directa) u *objetiva* (reproducción indirecta) con que son presentados el motivo y la lengua en el texto artístico, se llega al siguiente gráfico de los *cuatro géneros fundamentales*:

	instr. y emoc. maximum	instr. y emoc. minimum
rep. directa	género lírico	género dramático
rep. indirecta	género épico	género narrativo

> Hay posibilidad de doce géneros mezclados de los cuatro fundamentales. El *estilo* artístico de una época literaria determinada viene condicionado por la relación entre los géneros (1949: 286-287).

La propuesta de Stender-Petersen tiene evidente vocación de ser una teoría literaria, un modelo de estudio formal del arte literario.

5. 2. 3. Leiv Flydal

5. 2. 3. 1. Instrumentos del artista

Emparentada hasta cierto punto con la glosemática, está la clasificación que en 1962 hace Leiv Flydal de los instrumentos del artista. Por *instrumentos del artista* Flydal entiende las peculiaridades de la expresión y del contenido lingüísticos pertenecientes a lo que se llama *estilo de artista*.

Cuatro son las clases de estos instrumentos: *símbolos figurativos*, *juegos de identidad*, *euglosias* y *cacoglosias*, *discordancias*.

> Hay una cierta arbitrariedad en identificar el arte con la frecuencia de aparición de estos instrumentos, de estos rasgos de estilo. Flydal señala que la ventaja es que se asocia *arte* con un contenido exacto, utilizable por tanto en una descripción científica; pero la desventaja es que *"en la medida en que llevamos a cabo las operaciones en cuestión, en nuestra conversación o por escrito, seremos, en esta acepción técnica de la palabra, todos artistas, porque el término ya no estaría reservado a quienes llevan a cabo habitualmente las operaciones en cuestión"* (1962: 134). El problema que se plantea es el eterno de la imposibilidad de identificar automáticamente arte literario y lenguaje especial.

5. 2. 3. 2. Clases de instrumentos del artista

Estos cuatro grupos pueden referirse a la expresión o al contenido. Así, por ejemplo:

1. Un caso de *símbolo figurativo*, en la expresión, sería la *onomatopeya*, y, en el plano del contenido, la *metáfora.*
2. Casos de *juegos de identidad*: en el plano de la expresión, sería la repetición de un mismo tipo de verso, y, en el plano del contenido, serían las semejanzas entre fragmentos del contenido de dos frases.
3. Ejemplos de *euglosias* o *cacoglosias*: en el plano de la expresión, serían los sonidos agradables o desagradables, y, en el del contenido, los significados que evocan representaciones agradables o desagradables.
4. Por fin, ejemplos de *discordancias*: en el plano de la expresión, puede ser la utilización de un sonido extranjero, y, en el del contenido, serían los neologismos o los significados contradictorios (*oxímoron*).

Como vemos, lo que intenta Leiv Flydal es una clasificación de efectos estilísticos tomando como punto de referencia la expresión y el contenido, pero sin diferenciar entre forma y sustancia. La lista detallada que hace con la clasificación de los instrumentos del artista del lenguaje es, sin duda, una útil guía para el análisis estilístico.

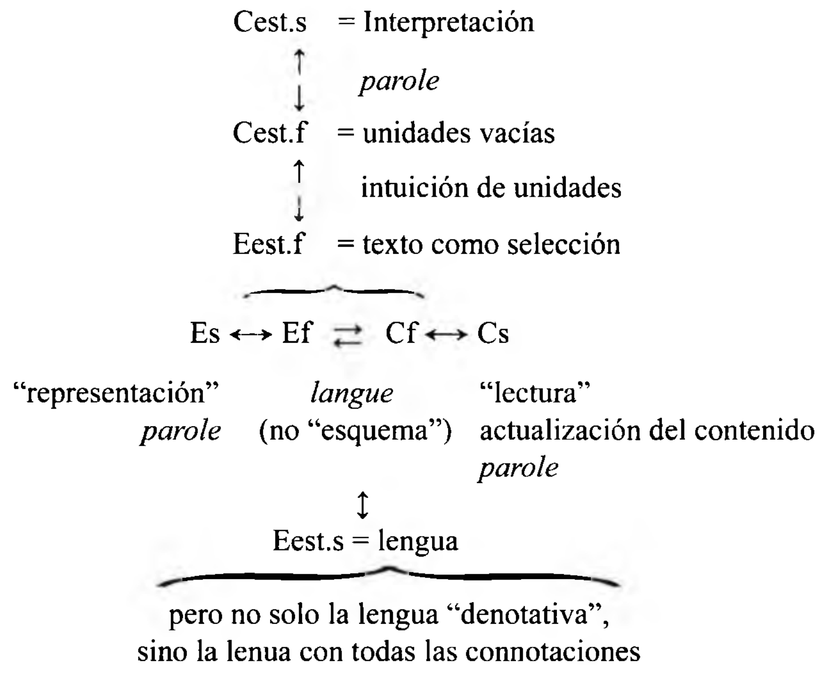
5. 2. 4. Jürgen Trabant

Nos vamos a referir ahora brevemente a la elaboración última de la teoría glosemática de la literatura tal y como se presenta en la obra de Jürgen

Trabant, *Semiología de la obra literaria*, publicaba en alemán en 1970. El mérito de Trabant consiste en que, en su momento, tiene en cuenta las más recientes investigaciones sobre la lengua y la obra literarias; es decir, se aprecia un conocimiento y discusión de la teoría literaria estructural, que está en todo su apogeo por la época.

5. 2. 4. 1. El signo estético

Con una interesante revisión de las teorías sobre la lengua literaria, y un intento de articulación de estas teorías en el modelo glosemático del signo estético derivado de Johansen, propone Trabant el siguiente modelo de *signo estético*:



est. = estético.

Este sería el modelo de la obra literaria, donde la *lengua histórica* funciona como *sustancia de la expresión estética.* Sobre esta sustancia se conforma el texto como selección, y esta selección, constituida por una forma del contenido y una forma de la expresión lingüísticas (de la *langue*, en el sentido de Saussure), constituye la *forma de la expresión estética.* Sobre esta forma, se pueden aislar *intuitivamente* ciertas unidades vacías que constituyen la *forma*

del contenido estético (son las unidades del texto interpretables, cuyos significantes son ciertas palabras o secuencias del texto, los fragmentos o palabras que son objeto de interpretación). La *sustancia del contenido estético* viene dada por la experiencia estética del lector, que objetiva esta experiencia en las *interpretaciones* del texto.

5. 2. 4. 2. Teoría literaria

El alcance y significado de su teoría los fija así Trabant:

> "*El modelo semiológico de la obra literaria no proyecta una estética nueva, sino que en términos nuevos formula una concepción estética clásica*" (1970: 340).

En efecto, en el trabajo de J. Trabant hay una teoría de la lengua literaria y una reflexión sobre cuestiones más amplias que tienen que ver con la teoría de la literatura. Por ejemplo, sobre los géneros literarios, o sobre el sentido y la interpretación de la obra literaria. Y, por supuesto, hay una integración crítica de los trabajos anteriores que estudian la literatura inspirándose en la lingüística hjelmsleviana.

Por eso hay que considerar la propuesta de J. Trabant como la mejor síntesis de lo que la glosemática aporta a los estudios literarios.

5. 3. Teoría glosemática de la literatura en España

5. 3. 1. Emilio Alarcos Llorach

El introductor de la glosemática en la lingüística española, Emilio Alarcos Llorach, dedicó parte de su actividad al análisis de textos literarios. Su concepción del arte literario se enmarca dentro de la teoría de Hjelmslev. Así puede comprobarse en los trabajos de distintas épocas recogidos en sus *Ensayos y estudios literarios*, 1976.

La consideración de la poesía como forma en la que expresión y contenido van juntos, puede verse en el temprano artículo, de 1950, *Fonología expresiva y poesía*, y en el más reciente de los que componen el volumen, titulado *Poesía y estratos de la lengua*, 1976, donde se lee:

> "*Resulta más claro [que hablar de opacidad o función poética, en el sentido de Jakobson] repetir, en definitiva, lo que dijo Hjelmslev: que la lengua literaria y poética es una lengua cuyo plano de expresión es a su vez la lengua habitual.*

No se trata de un trabalenguas. Los contenidos poéticos –mejor, los contenidos que evocados resultan poéticos– se manifiestan con expresiones que, a su vez, son signos de la lengua cotidiana constituidos por formas y sustancias de contenido y de expresión. En términos más claros –y también menos preciosos– las palabras de un poema tienen un significante fónico que evoca un significado de todos los días, y juntos sugieren una referencia significativa particular al poeta y al poema" (1976: 247-248).

Sumamente moderna resulta también su preconización de una crítica contraria al biografismo y subjetivismo –interpretación de acuerdo con los propios prejuicios– de la crítica tradicional tal como puede ilustrarse en la que estudia a Unamuno. En su artículo de 1964, "Sobre Unamuno o cómo 'no' debe interpretarse la obra literaria", hay afirmaciones de principios que, por obvios, tienden a veces a no ser tenidos en cuenta, pero que son incontestables. Así cuando, después de referirse a la *Ilíada* y la *Celestina*, con los conocidos problemas de su autoría, dice: *"No es, pues, requisito indispensable conocer bien a su autor para estimar correctamente una obra literaria; el anonimato no impide la crítica literaria"* (1976: 129). Su estudio de la poesía de Blas de Otero sigue siendo un modelo de análisis que se justifica por una concepción del arte como forma, entendiendo por tal no sólo la fónica, *"sino también la especial estructuración del contenido significativo dado por los valores de cada vocablo"* (1973: 58). Ejemplo de su continua atención a la poesía de Blas de Otero es el análisis del poema "Lo fatal", publicado en 1996, donde el punto de partida sigue siendo la distinción de forma y sustancia poéticas. El recurso a otros textos del mismo poeta para explicar construcciones y aclarar significados es nota destacable del análisis. Un comentario de la teoría de la lengua literaria y de la práctica de análisis de Emilio Alarcos Llorach puede leerse en N. Criado (2001).

5. 3. 2. Gregorio Salvador

Gregorio Salvador aplica la glosemática tanto al comentario de textos como a un esquema de lo que podría ser un modelo de teoría de la literatura.

5. 3. 2. 1. Comentario de textos

Parte de los puntos de vista de Svend Johansen y Adolf Stender-Petersen, y aborda en distintas ocasiones la explicación de textos poéticos aplicando la técnica de la *conmutación*; del contraste entre unidades equivalentes a las del poema, o posibles en el mismo contexto, surge el valor concreto de la unidad analizada. Véanse sus comentarios de un soneto de Unamuno (1964) o del poema de Antonio Machado *Orillas del Duero* (1973).

También ha expresado puntos de vista más generales sobre la literatura y su estudio, siempre dentro del marco conceptual de la glosemática. Así, en *Estructuralismo y poesía*, 1967, comenta la posibilidad de una estilística que desarrolle los presupuestos de los dos seguidores de Hjelmslev antes mencionados basándose en la conmutación como instrumento de análisis. Al mismo tiempo, puede leerse allí una explicación de la rima en términos glosemáticos.

5. 3. 2. 2. La ciencia literaria

Otro trabajo de carácter teórico es el publicado en 1975 con el título de *El signo literario y la ordenación de la ciencia de la literatura*. Allí, a partir del modelo de Svend Johansen, propone el siguiente esquema del *signo literario*: Els – Elf – Clf – Cls (donde l = literario). La *Ciencia de la Literatura* estudia las obras literarias como un sistema de signos con dos planos (expresión y contenido), cada uno de ellos con una forma y una sustancia. Las sustancias de la expresión y del contenido serían, respectivamente, la lengua y el mundo objetivo o ideal. Las formas de la expresión y del contenido serían prosa y verso (forma de la expresión), y los géneros tradicionales (forma del contenido). Y aquí el modelo de Gregorio Salvador, que sin duda propone todo un plan de teoría de la literatura:

> *"La Ciencia de la Literatura podría ordenarse, de acuerdo con ese esquema (el del signo literario), en una Estilística o estudio de la Els, una Métrica y una posible Sintaxis literaria, que se ocuparía de la Elf, una Teoría de los Géneros y sus técnicas, que prestará atención a los fenómenos de Clf y, finalmente, una Teoría de los Asuntos que tratará de la Cls"* (1975: 301).

5. 3. 3. José Antonio Martínez García

Por último, hay que mencionar también la amplia discusión y organización de todos los problemas que tienen que ver con la lengua literaria llevadas a cabo por José Antonio Martínez García en su tesis doctoral, *Propiedades del lenguaje poético*, 1975. Parte esencial de los fundamentos teóricos son los conceptos de la glosemática; y al hilo de la discusión se halla una verdadera enciclopedia de las opiniones y teorías vigentes en el momento. Al mismo tiempo, en este trabajo encontramos una amplísima descripción moderna de los artificios literarios que la antigua retórica analizaba en la *elocutio*.

CAPÍTULO 6

Estilística estructural y estilística generativa

Las abundantes y variadísimas muestras de atención al estilo, inspiradas en el estructuralismo, muy difícilmente podrán ser abarcadas en una monografía. Los criterios de nuestra presentación son los siguientes: en primer lugar, se trata de Roman Jakobson, continuador del funcionalismo praguense, que propagó la definición de la función poética, y que practicó un tipo de análisis estructural muy seguido y muy criticado al mismo tiempo. En segundo lugar, se hace la presentación de algunas de las teorías estructuralistas sobre el estilo más conocidas, como son las del Groupe MI y las de Michael Riffaterre. En último lugar, se comenta de forma muy general la teoría sobre la lengua literaria.

1. ROMAN JAKOBSON (1896-1982)

1. 1. Definición de la función poética

De la extensa obra del filólogo ruso –a la que ha habido ocasión de referirse en más de una ocasión, en lo hasta ahora visto–, nos interesa, en este momento, su definición de la función poética. Ya se ha hablado sobre el origen de este concepto en la Escuela de Praga, donde Jakobson trabajó también. Pero, históricamente, la formulación que hizo en el congreso de Bloomington, en 1958, se ha convertido en un hito de la moderna teoría del lenguaje literario, y en punto de referencia clásico, siempre que se trate de la naturaleza lingüística del texto.

En el trabajo presentado al mencionado congreso, y publicado con el título de *Linguistics and Poetics* (1958), Jakobson define la función poética en el cuadro de las funciones del lenguaje. Éstas son seis, de acuerdo con cada uno de los factores de la comunicación lingüística. El siguiente esquema refleja los elementos de la comunicación, acompañados de su función correspondiente:

	CONTEXTO (referencial)	
DESTINADOR (emotiva)	MENSAJE (poética)	DESTINATARIO (conativa)
	CONTACTO (fática)	
	CÓDIGO (metalingüística)	

La *función poética* es la orientación hacia el mensaje como tal, *"al mensaje por el mensaje"* (1958: 358).

> Esta dirección del mensaje a sí mismo es característica que se percibe también en la concepción clasicista de la poesía, como ilustra Lope de Vega en el libro V de la *Arcadia*. Allí la poesía es *"una dama gallarda, tan varia y artificiosamente vestida que casi detenía los ojos en su adorno"* (*Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, p. 21).

¿Cuál es el rasgo lingüístico indispensable en cualquier fragmento poético? Jakobson da entonces la fórmula, clásica ya:

> *"La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación"* (1958: 360).

En poesía, la secuencia, la manifestación sintagmática del texto, está plagada de equivalencias (semejantes o desemejantes), de relaciones. Se podría decir, simplificando y exagerando, que función poética es igual a paralelismo de todo tipo.

Jakobson, en un trabajo de 1966 dedicado al paralelismo, dice:

> *"Así pues, siempre debemos tener en cuenta este hecho irrecusable: que en todos los niveles de la lengua, la esencia de la técnica artística, en poesía, reside en retornos reiterados"* (1973: 234).

Conviene advertir, como lo hace el mismo Jakobson:

> *"Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa"* (1958: 358).

Hay función poética en otros mensajes distintos del de la poesía –muy frecuentemente en publicidad, por ejemplo–, y la poesía es más que la función poética.

1. 2. Análisis textual

Ejemplo de análisis de reiteraciones textuales, nos lo ofrece Jakobson en sus numerosos trabajos de comentario de poemas concretos. Mención especial merece, por la repercusión que en su momento tuvo, el comentario a un soneto de Baudelaire, *Los Gatos*, que Jakobson hace en colaboración con Claude Lévi-Strauss, en 1962, y que pronto se convierte en símbolo del análisis textual practicado por el estructuralismo. Es verdaderamente llamativa la cantidad de relaciones y estructuras que los comentaristas descubren en el soneto citado.

Después del tiempo transcurrido y la actividad llevada a cabo por el estructuralismo, hoy sorprende menos el tipo de análisis practicado por Jakobson, pero, en los años siguientes, dio lugar a muchas precisiones y comentarios.

> El libro de José Vidal Beneyto (1981) nos ahorra más detalles, pues allí se encontrará una recopilación de los principales trabajos y datos para la discusión de la teoría y práctica del análisis jakobsoniano.

2. CONTINUADORES DE JAKOBSON

2. 1. Samuel R. Levin

Samuel R. Levin desarrolla en 1962 una teoría sintáctica precisa para ilustrar el funcionamiento lingüístico de la poesía. Teniendo en cuenta las observaciones de Jakobson, tal teoría se basa en los *paralelismos*, que Levin llama *couplings* (*emparejamientos*).

En las posiciones sintácticamente definidas de la frase, aparecen palabras relacionadas semántica o fonéticamente (pertenecientes, por tanto, a un *paradigma*), con lo que se explica el principio de Jakobson, según el que *la función poética proyecta el eje de las equivalencias en la secuencia*, como se vio antes.

Ejemplo nítido de aplicación de tal teoría por parte de Fernando Lázaro Carreter, puede encontrarse como apéndice a la edición española del libro de S. R. Levin (1962: 97-106).

2. 2. Nicolas Ruwet

Algo más crítica es la utilización que hace Ruwet de la poética jakobsoniana. Nicolas Ruwet (1963) es el primer crítico del área francesa que se hace eco de las nuevas investigaciones sobre el lenguaje de la poesía llevadas a cabo en Estados Unidos desde el famoso congreso de Indiana (1958).

A partir de los trabajos reunidos en Sebeok (1960), el de Levin (1962) y el de Jakobson y C. Lévi-Strauss antes citado, se configuran los análisis de Nicolas Ruwet. En el artículo que comentamos, Ruwet (1963) da cuenta de estas obras, y aplica el método de Levin al análisis de un soneto de Louise Labé (siglo XVI).

2. 2. 1. Actitud crítica

Ruwet reprocha al método de Levin sus insuficiencias para tratar los fenómenos de tipo semántico, pues, aunque en un plano sintáctico la poesía se caracteriza, respecto a otros tipos de discurso, por una mayor unidad, no es menos característica suya la creatividad, la capacidad de crear mundos.

En otro trabajo de tipo teórico, Ruwet (1968) llama la atención sobre una exagerada intromisión de la lingüística en el campo de la literatura, y sobre la tendencia a englobar los trabajos rigurosos hechos sobre la poesía bajo el nombre de poética estructural. Y esto porque no conviene asociar los estudios de la poesía a una determinada corriente lingüística, que ya no es la única ni la más avanzada. El estatuto de la lingüística respecto de la literatura es el de una disciplina auxiliar, como lo puede ser la fonética respecto de la lingüística, según Ruwet:

> "*Dicho de otra manera, la lingüística puede aportar a la poétia cierto número de materiales, pero es incapaz, por sí sola, de determinar en qué medida estos materiales son pertinentes desde el punto de vista poético o estético*" (1968: 211).

2. 2. 2. *Posibilidad de estudio lingüístico de la poesía*

El estudio de la poesía puede partir de dos posiciones distintas:

1. La primera consiste en registrar sistemáticamente, y en cierta manera ciegamente, el más grande número posible de equivalencias en cada nivel tomado separadamente (fonético, fonológico, morfológico, sintáctico, semántico). Esto es lo que hacen Jakobson y C. Lévi-Strauss.
2. Otra posición consiste en elegir un solo nivel, y analizar allí las equivalencias más evidentes. A partir de estas equivalencias en un solo nivel, se pueden formular hipótesis sobre equivalencias posibles, tanto en este mismo nivel como en niveles diferentes.

Desde esta segunda posición, Ruwet analiza el soneto de Baudelaire *La Géante*.

A pesar de la separación postulada por Ruwet entre poética y lingüística, en sus numerosos análisis de la poesía es constante la utilización de la ciencia del lenguaje para el estudio de las particularidades del discurso poético. Y en un trabajo posterior (Ruwet, 1980) rompe una lanza en favor del poder explicativo de la teoría de Jakobson, frente a las críticas de Genette o Todorov.

> Todavía en 1989 hace Ruwet un balance de 25 años de *Lingüística y poética*, que no duda en calificar del *"texto más grande –y no se corre ningún riesgo en la afirmación– que jamás haya escrito un lingüista sobre la poesía"* (1989: 11).

2. 3. Referencias en la teoría española

Por breve que quiera ser esta mención de la teoría de Jakobson, no debe silenciar algunos ecos de la misma en el pensamiento teórico español sobre la literatura.

Quien primero dedicó, entre nosotros, una atención a la teoría jakobsoniana, fue Fernando Lázaro Carreter, especialmente en su aplicación a la definición del verso libre (1972), o en matizaciones acerca del campo de manifestación de la función poética (1975).

Documentadísimo planteamiento y discusión de las funciones del lenguaje, con especial referencia a la función poética, hace Miguel Ángel Garrido Gallardo (1978).

Muy útil resumen de los datos a que se refiere la cuestión que estamos tratando, se encontrará en el capítulo que José M.ª Pozuelo Yvancos dedica a la cuestión: *El paradigma jakobsoniano de la función poética* (en 1988b: 40-51).

Aunque Jakobson es importante en la teoría literaria por otras razones (Todorov, 1971), su teoría del lenguaje literario como aquel en que predomina la función poética –la función que llama la atención sobre el mensaje– es una referencia clásica en toda discusión acerca de la naturaleza del aspecto verbal de la literatura.

3. ESTILÍSTICA ESTRUCTURAL

En la abundante producción de propuestas estructuralistas para la explicación del estilo literario, escogemos, como ejemplo, dos de las más conocidas, y ya clásicas: la de Michael Riffaterre y la del Groupe MI.

3. 1. Michael Riffaterre

En 1960 publica Riffaterre un artículo en la revista *Word* donde trata de replantear los problemas del estilo sobre nuevas bases, especialmente lingüísticas. El artículo se titula *Criterios para el análisis del estilo* (1971: 35-77).

3. 1. 1. Especificidad de los hechos de estilo: lector y contexto

Los hechos de estilo, dice Riffaterre, sólo pueden aprehenderse en el lenguaje, que es su vehículo, y, sólo si poseen un carácter específico, podremos distinguirlos de los hechos de lengua. Por tanto, es necesario hallar criterios que permitan delimitar los rasgos distintivos del estilo.

Notemos cómo el estilo se desvincula de la expresividad consciente del autor y se fija sólo en el texto. El estilo es definido como *"toda forma escrita individual con intención literaria"*. Es decir, que es necesario que determinados

caracteres del texto indiquen que debe considerárselo como una obra de arte (por ejemplo, la tipografía, la métrica...).

El estilo se objetiva en el realce que imponen determinados momentos de la secuencia verbal a la atención del lector. Puesto que el objetivo del autor es realzar ciertos rasgos ante el destinatario de la obra (el lector), es lógico pensar que estos rasgos deben objetivarse en el texto. Y aquí aparece la función del lector en el análisis del estilo. Dice Riffaterre:

> *"El autor es extremadamente consciente de lo que hace porque está preocupado por el modo en que quiere que se descodifique su mensaje".*

El procedimiento que utilizará el autor será introducir como imprevisibles los elementos que quiere que el lector retenga, pues, al no estar previstos dentro del contexto, llamarán la atención del lector, y aquí tenemos otro de los elementos importantes en el estilo: el contexto.

3. 1. 2. Función del lector

Veamos ahora cómo entiende Riffaterre la función del lector en el análisis estilístico. Es el lector, por ser el blanco elegido por el autor, quien debe detectar el procedimiento estilístico.

El investigador utilizará los juicios del lector (informador) como meras señales objetivas de que ahí existe un rasgo estilístico, y prescindirá de los juicios de valor que puedan acompañar a sus comentarios.

La suma de informadores utilizados para cada estímulo, o para una secuencia estilística entera, recibirá el nombre de *archilector*, que hay que entender como suma de lecturas, y no como una media.

El objeto del análisis estilístico es la ilusión que el texto crea en el espíritu del lector.

3. 1. 3. Función del contexto

Por otro lado, si la mayoría de los estilistas ven el procedimiento estilístico como transgresión de la norma lingüística, Riffaterre piensa que hay que tomar como muestra el contexto y, según esto, el estilo se crea por una desviación a partir de un contexto. Oigamos la definición de contexto estilístico:

"El contexto estilístico es un patrón lingüístico quebrantado por un elemento imprevisible, y el contraste resultante de esta diferencia es el estímulo estilístico".

El contexto estilístico está determinado, en su extensión, por la memoria de lo que se acaba de leer y la percepción de lo que se está leyendo. No vamos a entrar en la caracterización del contexto que hace Riffaterre, cuando distingue entre *microcontexto* y *macrocontexto*.

3. 1. 4. Estilística fundada en la recepción

Terminaremos señalando las notas que distinguen la estilística de Riffaterre de toda la estilística anterior. La de Riffaterre es una estilística del texto, y no de la lengua ni del autor; y, por otra parte, es una estilística que parte del lector y no del autor.

Posteriormente vuelve Riffaterre a destacar la importancia del momento receptivo en el funcionamiento literario. Dice, al final de un trabajo sobre *La explicación de los hechos literarios*:

> *"Concluyamos: la aportación del análisis formal a la explicación del fenómeno literario me parece que es esencialmente el poner en claro que este fenómeno se sitúa en las relaciones del texto y del lector, no del texto y el autor, o del texto y la realidad. Por consiguiente, al contrario de la tradición, que aborda el texto por el exterior, el acercamiento de la explicación debe ser calcado del punto de partida normal de la percepción del mensaje por su destinatario: debe ir del interior al exterior"* (1979: 27).

3. 2. Groupe MI

3. 2. 1. Estilística

Cuando el equipo de investigadores belgas que adopta el nombre de *Groupe MI* intenta estudiar la retórica antigua desde los postulados de la lingüística actual, se acerca mucho a lo que es una estilística de los procedimientos literarios, aunque no de la expresividad del escritor. Sus teorías están publicadas en *Rhétorique générale* (1970). Para ellos, *"la literatura es, sobre todo, un uso peculiar del lenguaje"* (1970: 14). La teoría de este uso es lo que constituye el primer objeto de una retórica general. Su pensamiento se sitúa,

pues, dentro de una estilística del texto literario. No hay más que un lenguaje, que el poeta modifica, o mejor, transforma completamente. La creación poética es elaboración formal de la materia lingüística. Por eso, el hecho de estilo no reside en una desviación de la norma, sino en la relación norma-desviación.

3. 2. 2. Función retórica

La *función retórica* (*poética*, según Jakobson) perturba virtualmente el funcionamiento de los diferentes aspectos del proceso lingüístico, transforma a su gusto cualquier factor del lenguaje, para llamar la atención sobre el mensaje mismo.

El cambio de un aspecto cualquiera del lenguaje se llama *metábole*, y estos cambios pueden referirse:

- Al *código* (*metaplasmos* –morfología-; *metataxis* –sintaxis-; *metasememas* –semántica-).
- Al *contenido referencial* (*metalogismos*).

3. 2. 3. Retórica

La retórica es el conocimiento de los procedimientos de lenguaje característicos de la literatura. Lo mismo que hay una retórica del código, puede haber una retórica de los interlocutores (emisor y receptor) o del contacto comunicativo. Es decir, que, dado que la literatura afecta a todos los factores de la comunicación (emisor, receptor, referente, mensaje, código y contacto), puede hablarse de una retórica de cada uno de estos elementos. Vemos, pues, que el *Groupe MI* intentaría una estilística de la comunicación lingüística, quedando un tanto relegados el autor y el código como lugares exclusivos donde se situaría el análisis estilístico.

En su trabajo de 1977 avanzan en la línea de investigación retórica, con detalladísima elaboración de conceptos y análisis de la poesía en su aspecto textual, material.

> Es posible encontrar muchas más definiciones del estilo basadas en la lingüística estructural. La cuestión central es la de la relación entre la lengua literaria y la lengua común, al tiempo que hay una preocupación por la clasificación de los hechos de estilo según los diferentes niveles lingüísticos. En muchos de los

títulos de la bibliografía se podrán encontrar tipologías y propuestas concretas de ordenación del estudio del estilo.

4. ESTILÍSTICA GENERATIVA

A partir del estructuralismo lingüístico se da una renovación de los estudios estilísticos y literarios, como bien se sabe. No puede extrañar que, a partir de la lingüística generativa se enfoquen de una forma nueva algunos problemas relacionados con el estilo literario. Sin duda, esto se debe al carácter de ciencia piloto adquirido por la lingüística, durante una parte del siglo XX, en muchos campos de las ciencias humanas. Vamos a dedicar el presente apartado a reseñar algunos trabajos sobre el estilo literario que, partiendo de concepciones propias de la lingüística generativa, se han convertido en clásicos de este enfoque.

El carácter lingüístico de la teoría determina el que los estudios de la literatura desarrollados con la ayuda de sus conceptos se dirijan, sobre todo, al análisis del lenguaje. Es decir, caen dentro de lo que se podría llamar una *estilística generativa*: presuponen la posibilidad de entender el lenguaje poético, o literario, a partir de una gramática generativa, ya sea la del lenguaje común, ya sea una gramática especialmente construida para el lenguaje literario.

Delimitado el campo de nuestra atención (repetimos: sólo aquellos trabajos que aplican la teoría generativa al estudio del lenguaje literario), pasamos a la cuestión de cómo se plantea el problema del lenguaje literario en la lingüística generativa.

4. 1. Posibilidad del estudio de la literatura a la luz de la lingüística generativa

4. 1. 1. El problema: gramática y lengua literaria

El lingüista generativista, que intenta construir una gramática que genere (es decir, que formule un conjunto de reglas que explique) todas las frases gramaticales y nada más que las frases gramaticales (correctas) de una lengua, se enfrenta a serios problemas, si trata de explicar algunas frases que se

encuentran en la literatura, sobre todo en la poesía del siglo XX. Vanguardia, surrealismo y en general la poesía moderna abundan en frases incomprensibles con la lógica de la comunicación normal.

Frecuentemente, la gramática construida para la lengua estándar rechazará estas frases como agramaticales, y si intenta reformar las reglas de la gramática de la lengua estándar, para encontrar una explicación lingüística a la posible interpretación de estas frases, entonces las reglas ampliadas le producirán toda clase de frases, con lo que la gramática deja de explicar nada por explicar todo.

A pesar de esto, la teoría generativa cuenta con conceptos capaces de situar el lenguaje literario en una escala (por ejemplo, el concepto de *grados de gramaticalidad* y de *desviación*), y, por otro lado, fenómenos o intuiciones estilísticas pueden justificarse mejor lingüísticamente a partir de una descripción de tipo generativista.

Fernando Lázaro Carreter establece una triple división de los escritores según su comportamiento frente al contexto –entendido éste como forma del lenguaje, del discurso y esquemas de lengua común–: los que actúan con libertad absoluta frente al contexto; los que se pliegan completamente a las necesidades del contexto; y los que se pliegan al contexto supraindividual, pero afirman, dentro de él, su individualidad.

Piensa que los métodos ideados para el análisis del lenguaje estándar no son aplicables a todas las obras. Estos métodos son útiles en el caso de escritores que se someten al contexto, pero resultan ineficaces si se trata de escritores que actúan con absoluta libertad frente al mismo. Y sigue Fernando Lázaro Carreter: *"Ello supone que una gran parte de la poesía contemporánea es, hoy por hoy, inabordable por la lingüística. Nunca como en estos casos alcanza tanto significado la afirmación de que comprender un poema consiste sustancialmente en aprender un lenguaje"*. Ahora bien, observa a continuación F. Lázaro Carreter que los problemas presentados por el lenguaje poético *"hoy se engloban dentro de la cuestión, tan viva, de los 'grados de gramaticalidad'"* (1969: 40).

4. 1. 2. Noam Chomsky y el estudio del estilo

Pero veamos cómo se puede enfocar el problema a partir de la teoría del fundador de la gramática generativa. En la teoría generativa transformacional, la gramática de una lengua se propone ser una descripción de la competencia intrínseca del hablante-oyente ideal (Chomsky, 1965: 14). Si tenemos en cuenta que la obra literaria entraría en el campo de la

actuación (las realizaciones lingüísticas concretas), parece que, ya en la teoría, queda eliminada cualquier posibilidad de estudio del lenguaje literario con la gramática generativa. Pues la actuación queda fuera del campo de la gramática generativa.

Pero Chomsky mismo abre una puerta a la consideración de los hechos estilísticos, vistos como desviaciones, al señalar que el estudio de la competencia (la gramática) es la base del estudio de la actuación (1965: 20-21, 30).

4. 1. 2. 1. El estilo y la actuación lingüística

En el capítulo 2 de *Aspects*, Chomsky se refiere a las inversiones estilísticas del orden de los elementos de una frase, y dice que estas inversiones no deben ser explicadas a partir de transformaciones gramaticales, que se insertan en un nivel bastante profundo de las derivaciones, sino más bien a partir de *reglas de reordenamiento estilístico*, que se sitúan en el estudio de la actuación (1965: 173-175).

> En el apartado 1.1. del capítulo 4, trata Chomsky la cuestión de los *grados de gramaticalidad*, señalando tres tipos generales de desviación:
>
> 1. Cuando se da violación de una categoría léxica, como en el ejemplo: "la sinceridad puede *virtud* (en lugar de *asustar*) al niño".
>
> 2. Cuando hay conflicto con un rasgo de subcategorización estricta (determinada por el contexto sintáctico), como en el ejemplo: "Juan *persuadió* (en lugar de *dio*) una gran autoridad a Pedro".
>
> 3. Cuando hay conflicto con un rasgo selectivo (los rasgos del tipo [+Humano] [+Animado], por ejemplo), como en la frase: "La sinceridad *admira* al niño", donde, si se quiere entender que el sujeto que admira es sinceridad, se viola la exigencia que impone el verbo admirar de un sujeto animado y humano.

Se observará que algunas de las frases tenidas como desviadas no son raras en un contexto poético. Si tenemos en cuenta la afirmación de Chomsky en el sentido de que la gramática engendra directamente la lengua que se compone exclusivamente de las frases no desviadas y que engendra de manera derivada todas las otras secuencias, observaremos que la estilística cuenta con la posibilidad de fundarse en esa parte de la gramática que engendra de manera derivada las frases desviadas (1965: 201-208). Esta posibilidad será la que aprovecharán los estudiosos del estilo que aplican la gramática generativa, según veremos más adelante.

4. 1. 2. 2. Marginación de las cuestiones literarias

A pesar de todo, no hay que olvidar que, desde el punto de vista de la teoría general lingüística, la gramática sólo tiene por objeto la competencia, y que los hechos estilísticos caen en el campo de la actuación. Pues, a partir de aquí, entenderemos por qué Chomsky se desentiende continuamente de los problemas del lenguaje literario, como puede apreciarse en declaraciones concretas.

En unos diálogos mantenidos con Mitsou Ronat, en 1977, Chomsky responde a la pregunta de aquél sobre su opinión acerca de la *poética generativa*:

> *"Todos estos trabajos son muy interesantes. Sólo que como yo no he contribuido en éstos para nada, no me siento habilitado para hablar de ellos. Ahí yo no tengo ninguna 'competencia': es uno de los innumerables asuntos sobre los que yo no tengo nada que decir..."* (1977: 199-200).

4. 1. 3. Teun A. van Dijk: lingüística generativa y poética

Vista la posición del que puede ser considerado fundador de la lingüística generativa transformacional, creemos interesante el referirnos seguidamente al pensamiento de uno de los estudiosos de la literatura que se vincula más directamente a los desarrollos posteriores de la generativa y que plantea de una manera teórica las relaciones entre generativa y poética (*ciencia de la literatura*).

Pensamos en el artículo de Teun A. van Dijk titulado *Modèles génératifs en théorie littéraire*, 1973. Se parte de la consideración de gramática y poética como dominios diferentes, entre los que pueden establecerse distintas funciones. En efecto, al servirse en poética de teorías elaboradas en el dominio gramatical, ocurre que la gramática da respuesta sólo a una parte de las cuestiones pertinentes en poética, y que es necesario desarrollar otros modelos –independientes o tomados de las matemáticas, la lógica y las ciencias sociales– para responder a las cuestiones en las que se interesa el teórico de la literatura.

4. 1. 3. 1. Funciones de la gramática en la poética

Así pues, las funciones de una gramática generativa en poética son las siguientes: *aplicación*, *extensión* y *analogía*.

4. 1. 3. 1. 1. Aplicación

La función aplicativa de la gramática generativa a la poética consiste en una descripción estructural de las frases tal como aparecen en un texto literario. La gramática generativa sirve como instrumento que produce un indicador sintagmático de la estructura sintáctica de las frases literarias. Las frases del texto literario serán entonces calificadas de *gramaticales*, *agramaticales* o *semigramaticales*. Como se trata de una caracterización del uso de las reglas gramaticales en la producción de las frases de un tipo específico, tal descripción puede ser considerada como descripción estilística.

Lo que estas descripciones fundadas en la gramática generativa aportan a las descripciones tradicionales de la estilística es una ampliación del estudio de la sintaxis y a veces de la semántica.

4. 1. 3. 1. 2. Extensión

Se da una *extensión* de la gramática si el teórico literario la *adapta* a sus fines particulares. En concreto, tres son las posibilidades de adaptación:

– Incluyendo en la gramática normal una serie de reglas de transformaciones facultativas suplementarias para dar cuenta de ciertas estructuras sintácticas, semánticas y fonológicas que caracterizan sistemáticamente la frase poética / literaria de cierto periodo.

– Integrando reglas que especifiquen superestructuras que no son engendradas por la gramática normal, como son, por ejemplo, las estructuras prosódicas (métricas).

– Construyendo una *gramática textual* que especifique formalmente todos los textos gramaticales de una lengua con sus descripciones estructurales.

La extensión de tipo 3 hacia una gramática del texto es especialmente pertinente en poética, donde lo que interesa es la descripción de textos, y no de frases.

4. 1. 3. 1. 3. Analogía

La función analógica de la gramática generativa, respecto a la poética, consistiría en construir una *gramática autónoma* de la literatura basándose en los principios teóricos (por ejemplo, las nociones de gramática, regla, transformación, recursividad…) en que se basa la gramática generativa.

4. 1. 3. 2. Balance de las relaciones entre lingüística y poética

A la hora del balance sobre las aportaciones de la gramática generativa a la poética, señala T. A. van Dijk las siguientes conquistas:

- La explicitación de sus descripciones de la frase, directamente aplicable a la caracterización estilística de los textos literarios.
- La introducción de distinciones y nociones muy útiles, como estructura de superficie, estructura profunda, regla, transformación, competencia, actuación, etc.
- La utilización de métodos deductivos y algorítmicos capaces de sistematizar nuestros conocimientos.
- La apertura de vías hacia otras gramáticas generativas, matemáticas y lógicas, indispensables para la representación de las estructuras literarias de los textos.

A partir del cuadro diseñado por T. A. van Dijk, nos es posible ya entrar en la reseña histórica de los principales trabajos que han aplicado, en mayor o menor medida, la gramática generativa al estudio de la literatura. Veremos que casi todos ellos se quedan en la función aplicativa, aunque se planteen en el plano teórico problemas relacionados con lo que T. A. van Dijk llama función extensiva o analógica.

4. 2. Breve presentación de los trabajos de estilística generativa

4. 2. 1. El Congreso de Bloomington

En 1957 aparece el libro de Chomsky *Estructuras sintácticas*, que marca un giro nuevo en la dirección de la lingüística, sobre todo en la lingüística americana. Al año siguiente se celebra un importante congreso en Bloomington (Indiana) donde los problemas literarios referidos al estilo se enfocan a la luz de la lingüística, rompiendo con el anticientificismo de la tradición americana en el estudio de la literatura (recuérdese el *New Criticism*). El acercamiento de los estudiosos de la literatura a la lingüística se observa en las comunicaciones de algunos de los asistentes al citado congreso. En relación con la lingüística generativa, son especialmente interesantes los problemas tratados en los trabajos de Sol Saporta y de G. F. Voegelin.

4. 2. 1. 1. Sol Saporta

Sol Saporta titula su trabajo *La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético.* Allí plantea tres posibilidades en la consideración de la poesía, en relación con la lengua y el arte: 1. La poesía es una subclase de lengua; 2. La poesía no es lengua, sino arte; y 3. La poesía constituye el puente entre la lengua y el arte.

Está claro que la poesía, si es considerada como una subclase de lenguaje, no puede ser estudiada con los mismos métodos de la lingüística aplicada al lenguaje común. Además, los lingüistas operan como si una descripción gramatical no necesitara explicar mensajes poéticos. Y, en este momento, Sol Saporta alude a los *grados de gramaticalidad*, teorizados por Chomsky ya en 1956 en *The logical structure of linguistic theory.* A partir de esta teoría, es posible afirmar que:

> *"[...] si las secuencias se ordenan de algún modo respecto a su grado de gramaticalidad, puede que sea factible dotar al lenguaje de la poesía –en términos de densidad de esas secuencias– de una gramaticalidad de 'nivel más bajo'".*

Por otra parte, si se intenta aplicar la lingüística a la poesía, lo que parece factible a partir de la teoría de los grados de gramaticalidad, esta aplicación se hará mediante *"la reintroducción dentro del conjunto de datos que habían sido excluidos"* (1958: 45). Es decir, se haría mediante una extensión de la gramática a la consideración de frases poéticas que pueden ser tenidas por agramaticales en la gramática de la lengua estándar. En este sentido, las desviaciones del lenguaje poético se caracterizan por la eliminación de algunas restricciones de la gramática estándar, y por la introducción de nuevas restricciones, como puede ser la rima, por ejemplo.

4. 2. 1. 2. G. F. Voegelin

En el trabajo titulado *Expresiones casuales y no casuales dentro de una estructura unificada*, Voegelin propone también la construcción de una gramática que explique no sólo las expresiones casuales (las expresiones del lenguaje estándar), sino las no casuales también. Con todo esto se conseguiría formar una gramática de la estructura unificada del lenguaje.

4. 2. 2. Samuel R. Levin

4. 2. 2. 1. Gramática de la función poética

Ya nos hemos referido, en un apartado anterior, a Samuel R. Levin como continuador de Roman Jakobson, por la explicación que hace de la función

poética en su propuesta teórica de los *emparejamientos* (*couplings*). Tenemos que referirnos de nuevo a ese mismo trabajo de 1962, porque allí se encuentran puntos de discusión que tienen que ver con la relación entre lingüística generativa y literatura.

Para Levin, hay una diferencia entre la poesía y la lengua común. Esta diferencia consiste en la manera en que el lenguaje poético se ordena y distribuye. A partir de aquí, y de la concepción chomskiana de gramática, es posible pensar en una gramática distinta para el lenguaje poético (1962: 28).

Lo que intenta después Levin es la formación de una gramática (una *teoría explicativa*) de la función poética, si bien ya en esta parte el recurso técnico es más bien a la lingüística estructural que a la generativa.

4. 2. 2. 2. Gramaticalidad y poesía

Interesan en este momento otros dos trabajos de Levin. El primero de ellos se titula *Poesía y gramaticalidad*, presentado como comunicación en el IV Congreso de Lingüística, fue publicado en 1964. Allí sostiene que una gramática puede engendrar (explicar como aceptables) demasiadas frases, o muy pocas frases. Esto segundo ocurre, si no existe una regla que engendre una frase, o, cuando en la regla formulada para engendrar una frase, se introducen restricciones que impiden la generación (explicación aceptable) de una secuencia particular.

Pero precisamente este tipo de frases, o que no genera la gramática, o que se impide que genere, suelen ser muy frecuentes en poesía. La forma de que la gramática genere (acepte en su explicación) frases poéticas, caracterizadas por distintos grados de gramaticalidad, consiste en: la introducción de una nueva regla, o el paso de ciertos elementos de una clase a otra.

> Levin analiza las dos frases *he danced his did* (él bailó su hizo) y *a grief ago* (una pena pasada), la primera de Cummings y la segunda de Thomas. En el caso de *he danced his did* se podría introducir una nueva regla o se podría hacer pasar *did* de la clase V (verbo) a la clase N (nombre). Ahora bien, si se intenta ajustar la gramática para que engendre (acepte) enunciados del tipo *he danced his did*, se produce una serie de construcciones nuevas cuyos elementos no tienen nada que ver con la frase en cuestión (es decir, no tienen ningún lazo semántico entre ellos), y entonces se obtendría un efecto de dispersión, no la idea de fusión generalmente asociada al lenguaje poético. Sin embargo, en la frase *a grief ago*, *grief* se asocia con elementos que implican tiempo por su aparición junto a *ago* (*year* –año–, por ejemplo), lo que da una riqueza de significado.

Como se ve, en este trabajo Levin parece haber cambiado un tanto la orientación de sus análisis lingüísticos, en el sentido de plegarse más a lo que es una aplicación de la gramática generativa.

4. 2. 2. 3. Gramática y análisis poético

Todavía nos vamos a referir a un segundo trabajo de Levin, del año 1971, titulado *Some uses of the grammar in poetic analysis*. Toca aquí también la cuestión de si convendría extender la gramática hasta que explicara las frases de un poema.

Tanto por razones prácticas como teóricas, las gramáticas suelen limitarse a lo que se llama lenguaje estándar, y:

> *"[...] cualquier intento de hacer una gramática directa e inmediatamente adecuada a la poesía necesitaría incorporarse un gran número de reglas especiales, particulares, muchas de las cuales no serían nunca en efecto reglas necesitadas por una frase particular o una oración de un solo poema"* (1971: 19).

De todas formas, aun partiendo de una gramática exclusivamente dirigida al lenguaje común, hay ciertas consecuencias importantes para el análisis de la poesía.

En primer lugar, está la cuestión del *lenguaje desviado*, problema que se relaciona con la cuestión de la *gramaticalidad*, como ya ocurría en Chomsky. Lo importante es que la explicación procede del uso de la gramática como una especie de límite:

> *"Las expresiones que son interesantes desde el punto de vista de la poesía están marcadas por la gramática como frases que están en el margen del lenguaje"* (1971: 21).

Es decir, el papel de la gramática en la explicación del lenguaje poético no es directo. A continuación, trata Levin de la utilización que se puede hacer de las reglas de supresión, para el estudio del lenguaje poético, analizando tres poemas cortos de Emily Dickinson.

Naturalmente, es necesario *valorar poéticamente* la descripción lingüística. Para esto, supone Levin que, así como la *competencia lingüística* se manifiesta por un cierto tipo de juicios intuitivos (ambigüedad, anomalía...), tienen que existir ciertas respuestas intuitivas frente a la dimensión extra que supone todo lenguaje poético.

Estas respuestas, en el caso de la poesía, son intuiciones como "novedad", "unidad", "condensación", o algo por el estilo. En el análisis de la poesía, hay

que empezar, pues, con un intento de confirmación de ciertos aspectos de la estructura que anteriormente suponemos, de forma intuitiva, que existen en el poema.

Entonces, el uso de la gramática se orienta hacia la confirmación de nuestras respuestas intuitivas (por ejemplo, a mostrar por qué un poema lo intuimos como *condensado*, *nuevo* o *único*). Se trataría de comprobar lingüísticamente nuestra *competencia poética*. Con esto, el estudio de la poesía es, al mismo tiempo, independiente y dependiente de la gramática.

4. 2. 2. 4. Valoración

En cierta forma, Levin permanece fiel a su idea de 1962, en el sentido de que la gramática de la lengua estándar no tiene por qué explicar el lenguaje poético. Pero, por otra parte, el estudio del lenguaje poético se hace a partir de los límites que son explicados por la gramática estándar. Es decir, Levin, si teóricamente está por una *extensión* de la gramática generativa, prácticamente lo que hace es una *aplicación* de la teoría generativa en el estudio del estilo literario. Y cuando en 1962 intenta una gramática particular de la poesía, vimos que los instrumentos con que se formula esta gramática son de tipo estructuralista, y no generativo.

4. 2. 3. Richard Ohmann

Un autor que plantea la posibilidad de una *estilística generativa*, es decir, de la aplicación de la gramática generativa al estudio sistemático del estilo literario, es Richard Ohmann en un trabajo de 1964 titulado *Generative Grammars and the Concept of Literary Style*. Algunas de las cuestiones tratadas más en detalle en los dos últimos trabajos de Levin, que hemos comentado, ya habían sido discutidas por Ohmann, que puede ser considerado como un clásico de la estilística generativa. Damos cuenta seguidamente de este importante estudio.

4. 2. 3. 1. Estilística generativa

El *estilo* es una forma de escribir, y lo mismo que el hablante sabe la gramática que emplea, aunque ningún análisis dé cumplida cuenta de su intuición, el estudioso de la literatura o el lector poseen también lo que se podría llamar la *intuición estilística* de la especificidad de un escritor.

Los teóricos del estilo sólo tratan de explicitar, y elevar a un uso riguroso, una noción ya conocida por el profano. De aquí la multitud de métodos críticos, que Ohmann reseña después, llegando a enumerar hasta doce. El fracaso de estos métodos, para explicar lo que experimentamos como estilo, tiene su causa, según Ohmann, en *"la ausencia en la base de una teoría lingüística y semántica apropiada"* (1964: 63). Esto es explicable también por la falta de una teoría coherente en la sintaxis y la semántica.

Ahora bien, a partir de los progresos de la gramática generativa transformacional, en aquel momento, existe la posibilidad:

– De clarificar en gran medida la *teoría estilística.*

– De proceder a una puesta al día análoga en la práctica del análisis.

En este trabajo se propone Ohmann, sobre todo, justificar la primera afirmación e iniciar la demostración de la segunda. No entramos en los detalles de su concepción del estilo, que resumidamente podría describirse como *"una manera característica de utilizar el aparato transformacional de una lengua"* (1964: 69).

4. 2. 3. 2. La frase y el estudio de la literatura

Nos vamos a referir todavía a otro trabajo de Ohmann del año 1966, titulado *Literature as sentence*. Partiendo de la idea de la literatura como un conjunto de frases, evidentemente, en las obras se encuentran frases bien formadas en su mayoría, muchas desviadas y algunas inacabadas. Se trata, no de definir la *especificidad de las frases literarias*, sino de establecer en qué las frases pueden específicamente interesar al estudio de la literatura.

4. 2. 3. 2. 1. Base de la crítica

Hay que tener en cuenta que: 1. La *crítica* se interesa en la interpretación de la obra; 2. La *teoría crítica* se interesa en los elementos que producen efectos legítimos sobre la interpretación; 3. La *frase* es el dominio de la estructura gramatical, y, por tanto, del sentido, de la comprensión. Entonces comprenderemos la importancia del estudio de la frase en el estudio de la literatura, desde el punto de vista de la teoría literaria, ya que es la base de la crítica como interpretación.

4. 2. 3. 2. 2. Fondo y forma

La *gramática generativa*, como teoría más elaborada de la frase, desempeñará, pues, un importantísimo papel en el estudio de la literatura. Y, en este

sentido, es básica la distinción entre *estructura profunda* y *estructura superficial*, que, en cierta manera, Ohmann identifica con las tradicionales nociones de *fondo* y *forma*, respectivamente.

4. 2. 3. 2. 3. Desviación en la prosa y en el verso

Otro concepto importante es el de *desviación*. A partir de aquí, Ohmann estudia tanto la prosa como el verso, y observa que la construcción de la obra puede ser percibida mejor por el crítico si se centra en las estructuras profundas de las frases. Pues el estilo se funda en la elección sintáctica, en el cuadro de la frase. Esta elección corresponde a modos de significación, a formas de ordenar la experiencia.

En cuanto a la *poesía*, observamos que las frases desviadas, tan frecuentes en poesía, ofrecen varias posibilidades de interpretación, y es el lector el que elige una. Las posibilidades interpretativas se dan a partir de la gramática de la lengua estándar, porque el poeta nunca abandona la lengua, sino que, aunque abandone los modelos gramaticales, se apoya más profundamente en las estructuras lingüísticas.

4. 2. 4. James Peter Thorne

Todos los autores a los que nos hemos referido hasta ahora desarrollan su labor en la tierra que dio origen a la teoría generativa transformacional: los Estados Unidos. En Inglaterra, por esta misma época, J. P. Thorne intenta también una aplicación de la generativa al estudio del estilo literario. Demos rápidamente cuenta de dos trabajos de este autor que datan de 1965 y 1970.

4. 2. 4. 1. Estilística y gramática generativa

El trabajo de 1965 se titula *Stylistics and generative grammars*, y en él señala Thorne que la teoría de la gramática generativa empieza a ejercer cierta influencia sobre los estudios de estilística de aquellos años.

4. 2. 4. 1. 1. La poesía como texto de una lengua diferente

Reseña la teoría de Levin, a propósito de cómo estudiar las frases del tipo de *he danced his did*, y, ante la dificultad de extender la gramática a una explicación

de todas las frases correctas, más las frases que pueden observarse en la poesía, por ejemplo, propone, como solución al problema de las frases poéticas, el considerar un texto que contenga frases que resistan la descripción a partir de la gramática de la lengua común como muestra de una *lengua* o un *dialecto diferente*. Así se podrían satisfacer las aspiraciones sintácticas de la estilística, sin tener que reajustar la gramática del inglés normal, sino descubriendo la gramática más adecuada para la descripción de la estructura de esta lengua diferente.

4. 2. 4. 1. 2. La gramática especial del texto literario

Por supuesto, el modelo, para la construcción de esta *gramática especial*, debe ser la gramática estándar, pues de lo que se trata es de ver en qué se diferencia la lengua (o dialecto diferente) de la lengua común, y, para poder ver esta diferencia, es necesario que las dos gramáticas sean de la misma especie.

> Esta observación de Thorne es importante, por cuanto la gramática del lenguaje poético que él propugna no supone la necesidad de enunciar principios distintos de los que rigen la gramática del lenguaje común, y por eso, se trata, en cierta medida, de una *ampliación* de la gramática de la lengua común.

Así se podrá discernir, en un poema, qué elementos pertenecen a la lengua común y qué elementos pertenecen exclusivamente al poema.

4. 2. 4. 1. 3. El papel de la intuición

La intuición desempeña un papel importante en el acercamiento al estilo, tal como lo propone Thorne. Pues leer un poema *"es frecuentemente como aprender una lengua extranjera"*. Y, cuando estudiamos una lengua, *"aumentamos nuestra capacidad de captar intuitivamente sus estructuras"* (1965: 94). En definitiva, si se supone una lengua independiente, hay que suponer también una gramática independiente.

Por tanto, Thorne piensa que puede ser dañoso esperar a construir una gramática de todas las frases, reconocidas como gramaticales por los hablantes, para intentar el estudio de las frases desviadas, pues muchas de estas frases (se puede decir ya) nunca podrán ser explicadas por tal gramática, que supuestamente comprendiera todas las frases gramaticales.

4. 2. 4. 2. Gramática generativa y análisis estilístico

El trabajo de Thorne de 1970 se titula *Gramática generativa y análisis estilístico*. Si en el trabajo anterior parecía referirse más bien al lenguaje poético

(a partir del análisis que hacía Levin de *he danced his did*), ahora tiene en cuenta también los estudios sobre la prosa, hechos por Richard Ohmann, y con esto parece ampliarse el concepto de estilo.

Las formulaciones generales sobre las relaciones entre gramática generativa y estilística son del tipo de la siguiente: *"[...] tanto 'no gramatical' como 'inaceptable' pueden relacionarse con términos estilísticos tradicionales"*. O la importante afirmación:

> *"Las impresiones a que hacen referencia los términos impresionistas de la estilística son clases de estructuras gramaticales. Tanto la capacidad para formarse juicios de este tipo como la capacidad para formarse juicios acerca de la gramaticalidad y de la aceptabilidad constituyen manifestaciones de la competencia lingüística"*.

O el concluir: *"La mayor parte de los juicios estilísticos tienen que ver con la estructura profunda"* (1970: 198-199).

Refiriéndose a la poesía, vuelve Thorne a formular su idea de una gramática para cada poema:

> *"Detrás de la idea de construir lo que es en realidad una gramática del poema está la idea de que lo que el poeta ha hecho es crear una nueva lengua (o dialecto) y de que la tarea que enfrenta el lector es de algún modo la de aprender esa nueva lengua (o dialecto)"* (1970: 204).

Esta gramática se relaciona ahora con la idea expuesta por J. Katz de una "*contragramática*", que se encargaría de generar o interpretar las *semioraciones* de una lengua; y aunque algunas de sus reglas no formen parte de las reglas del inglés común, deben tener relación con ellas.

En resumen, el construir la gramática de un poema supone la elección de una lectura de ese poema. En un nivel general, creemos que este último trabajo de Thorne resume bastante bien el punto al que llega la estilística generativa.

4. 3. Definición del estilo

Resumamos brevemente la cuestión de las relaciones entre gramática y lengua literaria. Sol Saporta y Voegelin se inclinaban por la extensión de la gramática de la lengua común hasta la explicación del lenguaje literario. Samuel R. Levin, en 1962 se pronuncia por la creación de una gramática distinta para la poesía, aunque sus trabajos posteriores están claramente en la línea de una simple aplicación de la gramática de la lengua común al estudio de la literatura. Esta misma orientación es la que se da en los trabajos de Richard Ohmann, quien opera con los instrumentos de la gramática de la lengua estándar. Algo diferente es la posición de

J. P. Thorne, puesto que piensa en la elaboración de una gramática especial para cada poema, gramática que sería como la explicitación de la lectura o lecturas del mismo. Por supuesto, los instrumentos con los que se elaboraría la gramática particular de un poema no difieren de los instrumentos puestos en práctica por la gramática de la lengua común.

De estas posiciones teóricas se puede deducir ya claramente que el lenguaje literario es algo especial, puesto que son necesarios ciertos cambios en la teoría lingüística, para llegar a un estudio satisfactorio de dicho lenguaje. Concretemos seguidamente cuáles son los mecanismos específicos.

4. 3. 1. S. Saporta: el estilo como desviación

Ya hemos visto que, para Sol Saporta, el lenguaje de la poesía se caracterizaría por un *nivel más bajo de gramaticalidad*, suponiendo que fuera posible la clasificación de las frases en una escala de gramaticalidad. En este sentido, el lenguaje literario sería una *desviación de la norma*, por cuanto la *agramaticalidad* supone la suspensión o eliminación de ciertas restricciones.

Pero, en otro sentido, el lenguaje literario puede apartarse de la norma, si introduce unas restricciones que no tiene la gramática general. Estas restricciones pueden ser constantes, o adquirir sólo la forma de tendencias. Cuanto mayor sea el número de tendencias y constantes, tanto mejor organizado estará el discurso.

4. 3. 2. Samuel R. Levin

Para Levin, lo característico de la poesía es la forma en que la lengua se ordena o distribuye (1962: 23). Y, cuando intenta una definición de *estilo*, se adhiere a la de Archibald A. Hill:

> *"[...] para quien el estilo consiste en el contenido expresado por aquellas relaciones entre elementos lingüísticos que traspasan los límites de la oración, es decir, aquellas relaciones que se dan en textos o en un decurso prolongado".*

La estilística se diferenciaría, así, del análisis lingüístico, en cuanto que éste se ocupa exclusivamente de los elementos que se relacionan dentro de los límites de la oración. En nota a pie de página observa Levin que los textos que poseen estilo son:

"[...] aquellos que difieren de algún modo de las normas estadísticas del lenguaje, normas establecidas previo estudio de la lengua ordinaria" (1962: 29).

El estilo es, pues, un desviarse de la norma. Aludimos también anteriormente a la concepción de Levin sobre la poesía, en su trabajo de 1971, como aquel tipo de lenguaje formado por una clase de expresiones que la gramática de la lengua común marca como expresiones que residen en el margen del lenguaje. La poesía, señala en esta misma ocasión, es *"lenguaje al que se le ha añadido una dimensión extra (al menos, una)"* (1971: 21, 25).

4. 3. 3. Richard Ohmann: el estilo como elección de forma

Richard Ohmann parte, en su trabajo de 1964, de una definición de estilo tan general como la que consiste en decir que un estilo es *"una forma de escribir"* (1964: 60). La acción del estilo puede representarse diciendo que es parcialmente variable y parcialmente invariable. Entonces se trataría de diferenciar elementos fijos y elementos variables.

En Ohmann está presente la idea de que el fondo puede expresarse de distintas formas, y estas formas constituirían las diferentes clases de estilo, pues:

"[...] la idea de estilo sugiere que las palabras de una página habrían podido ser diferentes, dispuestas de otra forma, sin que esto acarreara una diferencia de sustancia. Otro escritor habría dicho la misma cosa de otra manera. En pocas palabras, para que la idea de estilo sea pertinente, escribir debe suponer una elección de fórmulas verbales" (1964: 65).

Por ejemplo, supongamos la frase: *"Después de la cena, el Senador echó un discurso"*. Según Ohmann, muchas otras frases podrían expresar lo mismo de forma diferente. Por ejemplo: *"Cuando la cena hubo terminado, el senador echó un discurso"; "El fin de la cena trajo consigo el discurso del senador"*; etc. A la hora de determinar cuál de estas frases representa una variante estilística y cuál es la original, sólo una gramática que define las relaciones formalmente enunciables, de *alternancia* entre las construcciones posibles, nos será útil. Y esta gramática es la gramática generativa.

Esta gramática nos dice, por ejemplo, que un sintagma verbal puede rescribirse como verbo transitivo y sintagma nominal, o verbo copulativo y adjetivo, o como verbo copulativo y sintagma nominal. Observa Ohmann: *"Las diferentes posibilidades de rescritura, en este estadio de la gramática, dan cuenta de algunos tipos principales de frases, y dado que el sentido estructural de, por ejemplo, V + SN se aparta considerablemente del de Ser + Adj., las preferencias de un escritor por una*

u otra de estas formas deben constituir una elección estilística de algún interés" (1964: 66). El estilo, que es *"la facultad de expresar de forma diferente un mismo contenido"*, se concretaría, pues, en las alternancias transformacionales.

Lo interesante en la caracterización del estilo que hace Ohmann es que no se limita a decir que el estilo es una desviación, sino que un estilo puede perfectamente no estar caracterizado por frases desviadas, ni agramaticales, y ser estilo, por cuanto supone la elección de un tipo de transformaciones, o un tipo de frase más o menos compleja.

Como vemos, para Ohmann tiene plena justificación la dicotomía fondo / forma. El *fondo* se asociaría a las frases subyacentes, o estructura profunda, y la *forma*, a las distintas manifestaciones posibles para una misma frase o serie de frases subyacentes. Así, en su trabajo de 1966, dice Ohmann:

> *"El contenido en gran parte permanece el mismo, ya que las frases de base permanecen sin cambios. Pero el estilo, por su parte, difiere. Y cada revisión estructura y orienta diferentemente el fondo. Es a la luz de estas alternativas no escritas como la frase original adquiere en parte su sentido y su unicidad. Es al nivel de la frase, parece, donde esta distinción entre fondo y forma se impone y donde la intuición estilística encuentra su equivalente formal"* (1966: 104).

En definitiva, el estilo –para Ohmann– es siempre *elección* entre las posibilidades correctas o implícitas en una lengua. Si esta concepción del estilo no es nueva, al menos merece atención el esfuerzo de formalizar la elección recurriendo a la teoría lingüística y al método de la gramática generativa transformacional.

4. 3. 4. James Peter Thorne: el estilo como dialecto

Terminamos con la exposición del concepto de estilo en James Peter Thorne. De su trabajo de 1965, se desprende la idea de que el *estilo* es, en cierta medida, un dialecto diferente, pues propone Thorne que, cuando en un texto se encuentren frases que se resistan a una descripción a partir de la gramática de la lengua común, se consideren dichas frases como pertenecientes a un dialecto diferente. Y sigue Thorne:

> *"Así satisfaríamos a las preocupaciones sintácticas de la estilística, sin tener que reajustar la gramática del inglés normal para hacerle generar las frases de este poema, sino descubriendo la gramática más apta para describir adecuadamente la estructura de esta otra lengua"* (1965: 88).

Por supuesto, estas dos gramáticas deben basarse en los mismos principios teóricos para que sea posible la comparación entre las dos lenguas.

La gramática construida sobre un texto particular será aceptable, si las frases que puede generar, aparte de las que se dan en el texto, se sienten como pertenecientes a la misma lengua en la que está escrito el poema. La lectura de un poema es como el aprendizaje de una lengua extranjera (el lenguaje poético será, pues, totalmente diferente). A partir de aquí, y teniendo en cuenta que, si habláramos una lengua diferente, percibiríamos un mundo diferente, se comprende que Thorne afirme que *"percibir un mundo diferente"* describe bastante bien la experiencia de la lectura de un poema (1965: 95). Por eso, a la hora de explicar el lenguaje de un poema, Thorne concluye: *"La única explicación satisfactoria parece, pues, ser la postulación de una gramática independiente, lo que viene a postular una lengua independiente también"* (1965: 97).

4. 3. 5. Conclusión: nueva teoría para viejas observaciones

Como conclusión general, a propósito de la concepción del estilo a la luz de la lingüística generativa, podemos decir que no se propone una concepción nueva del estilo –se sigue operando con conceptos tales como *desviación* o *elección*, ya viejos en la estilística–, sino que lo único que se hace es intentar formalizar las viejas caracterizaciones del estilo a partir de las nuevas formulaciones lingüísticas, sobre todo a partir de los *grados de gramaticalidad* o de las *frases desviadas*.

Por otra parte, es sintomático que casi siempre (salvo, quizá, en el caso de Levin) se limite el análisis del estilo al de la frase, lo mismo que hace la lingüística generativa. No se trata, pues, de una estilística que formule una nueva teoría, sino de una estilística en la que se aplican nuevos métodos lingüísticos para explicar viejas teorías estilísticas.

4. 4. Nota sobre la lingüística del texto

4. 4. 1. Extensión de la gramática

En el trabajo, antes comentado, de Teun A. van Dijk sobre las relaciones entre lingüística generativa y poética, vimos que una de las funciones de aquélla en ésta era la de extensión de la gramática. Una de las formas de extensión era (también lo vimos) la construcción de gramáticas textuales. Esta posibili-

dad es la que lleva a cabo la *lingüística del texto*, desarrollada sobre todo en Alemania y Holanda en la década de 1970.

En la exposición que hace T. A. van Dijk (quien, además, es uno de los máximos teorizadores, sistematizadores y divulgadores de la teoría textual) podemos ver dos características de la lingüística del texto:

1. Su alineamiento con teorías anteriores (entre las que la lingüística generativa transformacional ocupa, sin duda, el primer lugar).
2. Su insatisfacción ante la teoría lingüística que se centra sólo en la frase como realidad que hay que analizar (la lingüística generativa transformacional es una teoría de la frase).

Por tanto, puede decirse que la lingüística del texto continúa y se opone a la lingüística generativa transformacional.

4. 4. 2. La lingüística del texto sigue a la lingüística generativa transformacional

Es evidente el punto de partida generativista de la teoría del texto de Teun A. van Dijk, por ejemplo, en sus trabajos de principios de los años setenta.

Esto es evidente en el tipo de conceptos que maneja la lingüística textual. Se aprecia la procedencia generativa de muchos de ellos, aunque ahora se apliquen al texto. Estamos pensando, por ejemplo, en los conceptos de competencia textual, estructura profunda textual (macroestructura), estructura superficial del texto (microestructura), reglas de rescritura o reglas de transformación.

4. 4. 3. La lingüística del texto supera a la lingüística generativa transformacional

La diferencia esencial está en el objeto de análisis. Se fija como punto de partida fundamental el hecho de que, en el marco de la frase, quedan muchas realidades lingüísticas sin explicación, pues nos comunicamos con textos, no con frases (en una comunicación de una sola frase, tal frase se convierte en texto de una sola frase). Se convierte en una teoría del discurso, y por ello se

interesa en antiguas disciplinas encargadas del estudio del discurso –el texto en funcionamiento comunicativo–, como la retórica y la poética.

El contexto es fundamental en la constitución del significado. La lingüística textual diferencia contexto verbal (*co-texto*) –la significación de una frase está en relación con la de las otras frases del texto, hay relaciones anafóricas, isotopías, etc.–, y contexto extralingüístico (*con-texto*), en el que se establecen las relaciones pragmáticas –relaciones entre los factores de la comunicación: expresión lingüística, emisor, receptor y contexto–. Ejemplo de relaciones pragmáticas pueden ser las presuposiciones de elementos en el diálogo.

4. 4. 4. Significado histórico de la lingüística del texto

Como conclusión, dos observaciones. La primera es que la teoría textual constituye, sin duda, una temprana muestra de la necesidad de superar el inmanentismo excesivamente apegado a la manifestación lingüística del texto, sin consideración de los factores contextuales.

La segunda es que, dado que los hechos literarios difícilmente se comprenden sin tener en cuenta el entorno exterior, contextual, la lingüística del texto ofrece, sin duda, un apoyo precioso al estudio y descripción del funcionamiento textual de los hechos contextuales.

El estudioso del estilo, N. E. Enkvist, lo ha visto claramente:

> *"Podría decirse que la lingüística del texto y el análisis del discurso cubren e incluso rodean el área cercada antes por la estilística literaria, retórica y lingüística tradicionales"* (1985: 134).

CAPÍTULO 7

Estética de la recepción

1. INTRODUCCIÓN

Si uno de los objetivos tradicionales de la estilística del habla (o crítica idealista) era descubrir la experiencia que dio origen a la obra examinada o la intención del autor, con el estructuralismo la atención se centra en el texto. Y en las corrientes posteriores al estructuralismo, ha llegado la hora de fijarse en el receptor, en el lector.

Esto es lo que hace la estética de la recepción: partir del lector como elemento clave de toda su comprensión y explicación del fenómeno literario. No es que antes no haya habido referencias al momento de la recepción en la comunicación literaria (recordemos la importancia que el lector tiene en la estilística de Michael Riffaterre, y, antes todavía, la teoría de la *catarsis* aristotélica), pero ahora se explica todo el fenómeno literario como fenómeno pensado para el lector, y constituido precisamente en la recepción.

En el marco de la renovación de los estudios literarios en Alemania en la década de los sesenta, en la Universidad de Constanza se forma un grupo en que se ve como salida una atención mayor a la historia, la hermenéutica (teoría de la interpretación) o la estética del efecto.

Los representantes más conocidos de la escuela de Constanza son Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Representantes de una generación posterior son Karlheinz Stierle, Rainer Warning, Wolf-Dieter Stempel y Hans Ulrich Gumbrecht.

2. ANTECEDENTES

Los orígenes de la estética de la recepción pueden verse en la teoría aristotélica de la *catarsis*, según se ha dicho antes, o en la atención que la tradición retórica prestaba al impacto que la comunicación oral o escrita produce en el oyente o en el lector. El mismo H. R. Jauss (1990a) traza un panorama de la tradición en la que se inserta la estética de la recepción, desde el alegorismo de la interpretación de los textos homéricos o bíblicos, hasta las tesis de Jorge Luis Borges en su *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939), incluido en *Ficciones*.

Robert C. Holub (1984) señala cinco influencias explícitas: el formalismo ruso, el estructuralismo de Praga, la fenomenología de Roman Ingarden, la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer y la sociología de la literatura.

2. 1. Formalismo ruso

Por lo que se refiere al formalismo ruso, Robert C. Holub (1984: 16) explica su importancia en la estética de la recepción:

> *"Por la ampliación del concepto de forma hasta incluir la percepción estética, por la definición de la obra de arte como la suma de sus 'artificios', y por dirigir la atención al proceso de la interpretación en sí misma".*

2. 2. Roman Ingarden

La influencia de Roman Ingarden (1930) está en su consideración de la obra de arte como un objeto puramente intencional, como un esqueleto o estructura esquematizada que debe ser completada por el lector. Los objetos presentes en la obra artística tienen cierto grado de *indeterminación*, y deben ser completados por el lector.

2. 3. Estructuralismo de Praga

El estructuralismo praguense influye en la estética de la recepción alemana por la concepción del arte como un sistema significante dinámico y por la incorporación de la sociología a su sistema semiológico (Mukařovský).

Lubomír Doležel (1986: 31-34) explica el papel del praguense Felix Vodicka en la fundamentación de la teoría de la recepción.

2. 4. La hermenéutica de H.-G. Gadamer

Hans-Georg Gadamer, máximo representante de la filosofía hermenéutica moderna, es tenido en cuenta por su insistencia en la naturaleza histórica de la interpretación: los *prejuicios* e ideas preconcebidas son una parte fundamental de cualquier situación comunicativa, interpretativa.

2. 5. Sociología de la literatura

Por lo que se refiere a la sociología de la literatura, Robert C. Holub (1984: 45-52) cita a Leo Löwenthal y su afirmación de que el efecto de la obra literaria pertenece a su ser; a Julian Hirsch, y a Levin Schücking y su sociología del gusto.

Para la breve introducción a la teoría de la recepción alemana, nos vamos a ceñir al comentario de algunos trabajos de los que pasan por ser sus representantes más característicos: H. R. Jauss y W. Iser. Léase el comentario que hace el mismo H. R. Jauss (1989b) de las inquietudes, investigaciones e historia del grupo de Constanza.

3. HANS-ROBERT JAUSS (1921-1997)

El discurso pronunciado por Jauss, el 13 de abril de 1967, en la Universidad de Constanza, y publicado, con modificaciones hechas a propósito de su traducción al español, en 1970, constituye el manifiesto de la escuela. En efecto, *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria* es uno de los trabajos teóricos que más repercusión han tenido. En palabras de Robert C. Holub (1984: 69), "*en Alemania Occidental, ningún otro ensayo de teoría literaria ha recibido, durante los últimos veinte años, tanta atención como éste*".

Merece la pena comentarlo, pues sacaremos una idea bastante precisa de las intenciones, presupuestos y proyectos de la estética de la recepción en el momento de su constitución.

3. 1. La crisis de la historia literaria

Jauss parte de la realidad de la crisis de la enseñanza de la historia literaria –y las razones de la misma–, en aquella época en la Universidad alemana. Se detiene especialmente en las escuelas marxistas y formalista, y su visión del aspecto histórico del arte, aunque no hay ninguna historia de una literatura importante escrita aplicando los métodos de estas escuelas.

Tardíamente formuló la ciencia literaria marxista el carácter histórico de las formas artísticas. Antes ya lo había hecho el formalismo ruso, pero el formalismo falla a la hora de establecer una conexión entre la historia literaria, concebida como sucesión de sistemas –esta es la visión formalista–, y la historia general.

Jauss concluye perfectamente su crítica a dichas escuelas, y el desafío de su propuesta, en las siguientes palabras:

> *"Resumiendo el doble dilema de las teorías formalista y marxista, llegamos a una conclusión no considerada por ninguna de ellas. Si podemos, por un lado, explicar la evolución de la literatura a través del cambio histórico de sistemas y, por otro, la historia general a través de la interdependencia dinámica de las formaciones de la sociedad, debe ser posible también establecer una relación entre la 'sucesión de los hechos dentro de la historia de la literatura' y 'fuera de la historia de la literatura', que incluya los contactos entre literatura e historia, sin privar a la primera de su carácter artístico, y sin reducirla a ser un mero reflejo de movimientos sociales"* (1970a: 67).

3. 2. La recepción, aspecto fundamental de la historicidad de la literatura

La carencia de formalismo y marxismo es prescindir de la dimensión de la recepción y los efectos que ella provoca. Esta carencia es la que intenta corregir la propuesta de Jauss, aprovechando, sin duda, los resultados finales de ambas escuelas. El punto de partida es nítido:

> *"En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no constituye sólo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, creadora a su vez. La vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario"* (1970a: 69).

El lector contemporáneo compara la obra leída con otras antes leídas (*implicación estética*). La interpretación primera de la obra continúa y

aumenta hasta formar una tradición de recepciones (*implicación histórica*). De la historia de la recepción de una obra, se pasa a la historia de la literatura, que explicaría el conjunto de la literatura como precedente histórico de la experiencia presente.

3. 3. Siete tesis para la construcción de una historia literaria basada en la recepción

Los problemas que una historia de la literatura basada en estos presupuestos presenta se concretan en las siete tesis que enuncia a continuación Hans Robert Jauss:

1. Hay que liberarse del prejuicio del objetivismo histórico, y dar a la estética tradicional (de la producción y la representación) el apoyo de la estética de la recepción.
2. Para que el estudio de la recepción no sea un estudio de tipo psicológico exclusivamente, tiene que basarse en el sistema de expectaciones. Este sistema se determina, para cada obra en el momento de su publicación, por:
   - La tradición de su género.
   - La forma y materia de las obras anteriores más conocidas.
   - La oposición entre los lenguajes poético y práctico.
3. A partir del sistema de expectaciones, la obra establece una "distancia estética" (grado de modificación de tal sistema), que mide su carácter artístico (clase y grado de impresión sobre cierto público). La distancia estética se materializa en la variedad de reacciones del público y los juicios de la crítica.
4. La reconstrucción del sistema de expectaciones de la obra del pasado permite reconstruir las preguntas a que el texto respondió y entender cómo el lector del pasado podía comprender la obra. Así se evita confundir la interpretación actual y la interpretación histórica. La *interpretación es un fenómeno histórico*:

   "Creer que el sentido 'verdadero y eterno' de una poesía debe aparecer ante su intérprete como 'fuera de la historia', sin todas las interpretaciones de sus precedentes y de la recepción histórica, únicamente a través del enfrentamiento con el texto, es 'ocultar la posición de la misma conciencia histórica que está entrelazada en la tradición del entendimiento' (H. G. Gadamer)" (1970a: 86).

5. La teoría de la recepción permite la comprensión del sentido y la forma de la obra literaria por la variedad histórica de sus interpretaciones.
6. Hay que superar la exclusividad de la diacronía en la historia literaria, y hay que hacer cortes sincrónicos en algunos momentos de la evolución.
7. La historiografía literaria cumplirá su tarea si es descrita también como historia especial en sus relaciones con la historia general:

> *"La función social se manifiesta en su genuina posibilidad cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su vida práctica, preparando su interpretación del mundo e influyendo así en su comportamiento social"* (1970a: 104).

Este es el esquema del importante trabajo de H. R. Jauss, que, aunque centrado en la historia literaria, tiene importantísimas implicaciones de estética general, de sociología o de teoría de la interpretación literaria.

Estos puntos están abundantemente ilustrados con ejemplos concretos de literatura, lo que explica su enorme poder de atracción y su popularidad en la teoría literaria.

3. 4. La experiencia estética

Con la perspectiva de unos años –en los que la estética de la recepción se constituye en escuela de trabajos teóricos y prácticos–, Hans Robert Jauss comenta, en 1975, su anterior trabajo. El comentario es interesante porque, lógicamente, precisa y aclara algunos conceptos, o señala deficiencias en el anterior programa. La tesis central de su manifiesto de 1967 –y de toda la estética de la recepción, podría decirse– es formulada nítidamente por Jauss:

> *"En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras"* (1975: 59).

Después de un comentario sobre el desarrollo y características de la estética de la recepción –y de una descalificación del estudio de la recepción como investigación empírica de las respuestas de los lectores concretos–, propone Jauss unas *"tesis sobre la continuación del debate sobre el lector"*.

Allí se encontrarán las precisiones teóricas sobre los niveles de la formación del canon (*reflexivo*, *socialmente normativo* y *prerreflexivo* o de experiencia estética), sobre el horizonte de expectativas (el intraliterario y el basado en la comprensión previa del mundo), o sobre el lector implícito. Igualmente, se encontrará allí la referencia a la que ha sido la línea de investigación seguida por Jauss: la indagación sobre la experiencia estética:

> *"Mi paso siguiente fue, por eso, el intento de concebir la peculiaridad y el efecto de la experiencia estética históricamente, como un proceso de emancipación de la herencia autoritaria del platonismo, y sistemáticamente, en las tres experiencias fundamentales de la praxis productiva (*poiesis*), receptiva (*aisthesis*) y comunicativa (*katharsis*)"* (1975: 63).

La mejor muestra del resultado a que llega Jauss, en su investigación de la experiencia estética, puede encontrarse en el trabajo de 1977. Junto a desarrollos teóricos sobre la experiencia estética y la definición de sus tres aspectos (productivo, receptivo y comunicativo), hay análisis concretos de poesía lírica, o estudios sobre la épica –identificación con el héroe– y la comedia, enfocados siempre desde el lado receptivo.

4. WOLFGANG ISER (1926-2007)

Robert C. Holub, en su trabajo sobre la teoría de la recepción (1984: 82-83), ha señalado de forma muy sintética las diferencias entre Jauss e Iser: el primero llega a la teoría de la recepción desde la historia literaria; el segundo, desde el *New Criticism* y la teoría de la narración; el primero es influido por la hermenéutica de H. G. Gadamer; el segundo, por la fenomenología –sobre todo, por Roman Ingarden-; Jauss se interesa más por problemas de carácter ampliamente cultural e histórico; Iser se centra en el texto individual y la relación del lector con él. Al problema de la interpretación, central en la estética de la recepción, ha dedicado también un espacio de su obra W. Iser (2000).

El quehacer de Iser se caracteriza por moverse en la línea de un desarrollo continuo de la misma idea hasta su obra clásica, de 1976, *El acto de leer*. En su trabajo de 1972, "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", encontramos una buena síntesis de su explicación del fenómeno de recepción individual del texto literario.

4. 1. La obra: entre autor y lector

En la obra literaria hay dos polos:

- El *artístico*, que se refiere al texto creado por el autor.
- El *estético*, que tiene que ver con la concretización llevada a cabo por el lector.

La obra no puede identificarse con ninguno de los dos polos, sino que se sitúa a medio camino. La convergencia de texto y lector dota a la obra literaria de existencia, y esta convergencia nunca puede ser localizada con precisión. En el texto literario, el lector y autor participan en un juego de la imaginación.

Los aspectos no escritos y el diálogo no hablado lanzan al lector a la acción y, al tiempo, lo desorientan en numerosos bocetos sugeridos por la escena. La imaginación del lector anima esos bocetos, que, a su vez, influyen en la manera de imaginar del mismo lector. Este proceso complejo es producto de la interacción de texto y lector.

A continuación, intenta W. Iser la descripción de tal proceso basándose en lo que Ingarden llama *"correlatos oracionales intencionales"*. Cada oración crea una expectativa, y ésta se ve confirmada, o modificada, por las otras oraciones. Lo leído, sumergido en nuestra memoria, adquiere perspectiva, y se establecen relaciones entre pasado, presente y futuro. En la confluencia de texto e imaginación, se da una dimensión virtual del texto.

4. 2. Los huecos del texto

En el proceso de anticipación y retrospección, hay huecos, que son precisamente los que dotan de dinamismo al texto. Los huecos pueden llenarse de diferentes maneras:

> *"Por este motivo, un texto es potencialmente susceptible de admitir diversas realizaciones diferentes, y ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo, excluyendo por ello el resto de las posibilidades; a medida que vaya leyendo irá tomando su propia decisión en lo referente a cómo ha de llenarse el hueco. En este acto mismo se revela la dinámica de la lectura"* (1972: 223).

Las variaciones, de individuo a individuo, en el proceso dinámico de lectura como anticipación y retrospección, tienen como límite el texto escrito, en oposición al texto no escrito:

> *"[...] en un texto literario únicamente podemos representar mentalmente cosas que no están presentes; la parte escrita del texto nos da el conocimiento, pero es la parte no escrita la que nos da la oportunidad de representar cosas; en efecto, sin los elementos de indeterminación, sin los huecos del texto, no podríamos ser capaces de usar nuestra imaginación"* (1972: 227).

4. 3. La coherencia representativa

La representación mental de la realidad descrita tiende a buscar la coherencia, que está en conflicto con la naturaleza plurisignificativa del texto. La formación de ilusiones nunca acaba con la posibilidad del texto de significar de manera distinta, y esta posibilidad tampoco anula la formación de ilusiones que dotan de coherencia a lo representado. En todo texto hay una forma de equilibrio entre las dos tendencias.

4. 4. Repertorio y estrategias

En el proceso de construcción de nuestras interpretaciones del texto, nos guiamos por dos componentes estructurales del mismo:

> *"[...] en primer lugar, un repertorio de esquemas literarios conocidos y de temas literarios recurrentes, junto con alusiones a contextos sociales e históricos conocidos; en segundo lugar, diversas técnicas y estrategias utilizadas para situar lo conocido frente a lo desconocido. Los elementos del repertorio se colocan constantemente en primer o segundo plano, dando como resultado una estrategia de exageración, trivialización o incluso aniquilación de la alusión"* (1972: 234).

Como vemos, el lector es factor esencial en la constitución de la obra. También se aprecia, en el resumen que acabamos de hacer, que Iser se preocupa más por el texto como lugar objetivo del que parte la actividad receptora. Jauss, al menos en su segunda etapa, está más interesado por una comprensión general de la experiencia estética.

5. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN, CRÍTICA CENTRADA EN EL LECTOR, PRAGMÁTICA

La estética de la recepción, aunque es una escuela bien delimitada por su localización en la Universidad de Constanza durante los años 70, puede integrarse en un movimiento más general de preocupación por el lector y la lectura que se da también, por la misma época, en otros lugares.

Dos obras importantes para tener una visión de conjunto de este movimiento son las de Jane P. Tompkins (1980) y Elizabeth Freund (1987).

Si nos atenemos a la definición de pragmática como la rama de la semiótica (junto a la semántica y la sintaxis) que trata de las relaciones del signo con su intérprete, es indudable que la estética de la recepción es una corriente que se integra en el movimiento general postestructuralista de desarrollo espectacular de tal rama de la semiótica. De esto, trataremos pronto.

6. ALGUNOS EJEMPLOS

Los puntos de vista de la estética de la recepción se han tenido en cuenta en algunos trabajos españoles, o sobre literatura española. Como ejemplo, pueden verse los de Romero Tobar (1979), Briesemeister (1984), Pozuelo Yvancos (1984), Bobes Naves (1985), Senabre (1987) o Luis Galván (2001).

En este momento, sólo nos detenemos en el trabajo de aplicación concreta del concepto de *"horizonte de expectativas"* llevada a cabo por Leonardo Romero Tobar (1979). Nos interesa la mención por ser un trabajo temprano en el panorama español, por tener carácter práctico, y por referirse a ejemplos de literatura española –los humanistas frente a la literatura medieval, historiografía literaria y siglo XVIII, censura de obras eróticas en el siglo XIX.

La recepción de un texto literario clásico (Virgilio) en la teoría literaria española del siglo XVI, ha sido estudiada por José María Pozuelo Yvancos (1984), dentro del marco teórico de la estética de la recepción también. El trabajo de Luis Galván (2001) sobre el *Poema del Cid* es un modelo de estudio de la recepción de una obra.

Mención especial merece el trabajo de José María Castellet, *La hora del lector* (1957), que cobra especial actualidad a la luz de la estética de la recepción. Sorprende, en efecto, la vigencia de afirmaciones publicadas diez años

antes del famoso manifiesto de H. R. Jauss. Decía, por ejemplo, Castellet (1957: 11):

> *"[...] esta obra quiere, ante todo, subrayar la importancia que el lector adquiere, en nuestros días, como activo creador de la obra de arte literaria. El lector es, pues, hoy nuestro tema y, para intentar ayudarle a tomar conciencia de su importancia en la literatura de nuestro tiempo, se han escrito estas páginas".*

En el apartado titulado *Aparición de la idea de la lectura como creación*, junto a José Ortega y Gasset, se encuentra la mención de Roman Ingarden, cuya importancia en la estética de la recepción ya hemos comentado. En este mismo capítulo segundo, que lleva el mismo título de la obra, *La hora del lector*, destacamos la modernidad del paralelismo que establece entre la desaparición técnica del autor y la importancia del lector.

Por todo ello hay que saludar como muy oportuna la edición crítica que de la obra de José María Castellet ha hecho Laureano Bonet en Ediciones Península (2001). El de la lectura es un tema particularmente relacionado con la teoría de la recepción. Muy recomendable es la recopilación de trabajos que con el título de *Teoría de la lectura* editan en 2006 Pedro Aullón de Haro y M.ª Dolores Abascal. Por su especial pertinencia en relación con la estética de la recepción son destacables las aportaciones de Fernando Gómez Redondo, "Origen y formación de la lectura moderna en la Edad Media (siglos XIII-XIV)", y de Antonio Chicharro, "Sociología de la recepción y la lectura (aspectos introductorios)".

En los siguientes trabajos pueden verse presentaciones generales de la teoría de la recepción: Elrud Ibsch (1989), Montserrat Iglesias (1994), Rita Gnutzmann (1994: 213-227). Robert C. Holub (1992: 3-36) trata de la recepción americana de la teoría de la recepción.

En Rainer Warning (ed. 1979) se encuentra una antología de trabajos de representantes de la estética de la recepción (Jauss, Iser y el mismo Warning) o de autores cuyas teorías y posiciones son interesantes para dicha escuela (Roman Ingarden, Felix Vodicka, H.-G. Gadamer, Michael Riffaterre, Stanley Fish) aunque no tengan una vinculación institucional con la Escuela de Constanza. Esto justificaría el que se pueda hablar de Umberto Eco en esta corriente, como nosotros lo hacemos a continuación, queriendo destacar en el trabajo del semiólogo italiano sus orígenes teóricos y sus últimas aportaciones, claramente implicados en los problemas de la interpretación.

Por otra parte, el mismo Umberto Eco, en los años 80, relaciona expresamente su *Obra abierta* con la estética de la recepción (Eco, 1987a: 9-12). El problema del receptor de arte al que se refiere la obra de U. Eco, según nos dice él mismo, es igual que el del lector de textos verbales:

*"como lo observó precisamente Wolfgang Iser (*Der Akt des Lessens, 1976*), que retoma mis remotos primeros pasos hacia la dialéctica autor – obra – lector, identificando además en la discusión sobre el signo icónico (estamos en* La estructura ausente, *de 1968) la idea de que los signos literarios son una organización de significantes que, además de servir para designar un objeto, designan instrucciones para la producción de un significado"* (Eco, 1987a: 12).

7. UMBERTO ECO (1932-): *OBRA ABIERTA,* SEMIÓTICA Y HERMENÉUTICA

7. 1. Introducción

La abundante producción teórica del italiano Umberto Eco relacionada con el estructuralismo más formalista, pero fuertemente influenciada por la estética de la formatividad de quien fue su maestro, Luigi Pareyson, es muy difícilmente clasificable dentro de una escuela. La interpretación, el momento receptivo de la comunicación artística, desempeña un papel central en la estética de la formatividad. El mismo U. Eco ha analizado en un trabajo de 1955-1958, "La estética de la formatividad y el concepto de interpretación" (en 1968a: 13-34). Para Pareyson, nos dice U. Eco, toda la vida humana es invención, producción de formas, y, si toda formación es un acto de invención, se afirma el carácter intrínsecamente artístico de toda realización humana, que en el arte se distingue porque las actividades de la persona van dirigidas a una intención puramente formativa (1968a: 15-16). En un momento de este trabajo trata de la permanencia de la obra e infinidad de las interpretaciones, y allí leemos:

"Lo que parece claro en este razonamiento acerca de la interpretación es, sin embargo, la íntima conexión, dentro de la obra, entre génesis, propiedades formales y posibles reacciones de los consumidores; estos tres aspectos, que los formalistas del new criticism *tratan de mantener perfectamente separados (interesándose, además, exclusivamente por el segundo), han de mantenerse necesariamente unidos en la estética de la formatividad"* (Eco, 1968a: 34).

Esto fue escrito en los años 50, y no es difícil ver que de aquí viene gran parte de lo que caracteriza el quehacer teórico de U. Eco, interesado en la producción del sentido artístico, en el análisis más formalista y en los problemas de la interpretación.

7. 2. *Obra abierta*

Sus relaciones con el formalismo francés son abundantes, pero nunca dejó de tener en primer plano todo lo referido a la recepción de la obra. En este sentido, su *Obra abierta* (1962) tuvo una enorme importancia en el contexto de la moderna atención a la plurisignificación de la obra de arte. En los diversos prólogos de las sucesivas ediciones de este trabajo, U. Eco nos informa bien de un episodio de la historia de la relación entre estructuralismo e interpretación. En el prólogo a la segunda edición, de 1967, dice que *"no habría llegado nunca al concepto de 'obra abierta' sin el análisis que él* [Luigi Pareyson] *llevó a cabo del concepto de interpretación"* (Eco, 1962: 50). En el prólogo de la traducción española –que incluye el texto inicial de la edición italiana de 1976 en Tascabili Bompiani, titulado "Obra abierta: el tiempo, la sociedad"– nos cuenta cómo después de sus contactos con los estructuralistas parisinos, en la traducción francesa de su obra, en 1965 –que será la que en 1967 se publicará como segunda edición italiana–, *"incorporaba en las notas varias referencias a los problemas lingüísticos estructurales"*. Pero no tiene dudas, cuando sigue diciendo:

> *"Con todo,* Obra abierta, *y esto se ve también en si en la revisión he escrito alguna vez 'significante y significado', nacía en un ambiente diferente. La considero un trabajo presemiótico y, en realidad, se ocupa de problemas a los que solo ahora* [es decir, en 1976] *me estoy acercando lentamente, después de haber efectuado el baño teórico completo en la semiótica general"* (1962: 9-10).

Hay, pues, una especie de acercamiento de una obra que procede de la tradición de la estética a las modas estructuralistas francesas de los años 60. En la tercera edición italiana todavía, en 1976, se incorpora un trabajo como el titulado *Generación de mensajes estéticos en una lengua edénica*, de 1971, que trata de *"demostrar finalmente cómo funciona el aparato"* (1962: 10), pequeño tratado de semiología de corte glosemático. Otro tributo al estructuralismo. Las tesis centrales están perfectamente explicadas en el capítulo titulado *La poética de la obra abierta*; y, ante la imposibilidad de un detenido comentario, podemos ilustrar con algo de lo que dice U. Eco en el resumen:

> *"toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal"* (Eco, 1962: 98).

7. 3. Semiótica

En tres obras de Umberto Eco podemos concretar la producción del semiólogo italiano más estrictamente vinculada al ambiente del formalismo estructuralista, aunque en U. Eco siempre está en primer plano el tema de la comunicación social y artística, de ahí su identificación con la semiótica. Estas obras son: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1968), *Tratado de semiótica general* (1976) y *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1979).

En *La estructura ausente* (1968) despliega un amplísimo aparato de reflexión y análisis de las más diversas manifestaciones teóricas y estéticas: teorías lingüísticas, mensaje estético, ideologías, retórica, semiótica de los mensajes visuales, arquitectura y comunicación, y una reflexión detenida del concepto de estructura como fundamento de la investigación semiótica. La obra es una suma de saberes activos en el estructuralismo más vivo de la época.

En el *Tratado de semiótica general* (1976) intenta sintetizar sus investigaciones semióticas de los 60 y principios de los 70, de marcado carácter formalista, en la misma línea de *La estructura ausente.*

Lector in fabula (1979) pretende formalizar el proceso de lectura de la narración. En esta obra se ve que Umberto Eco está dando un giro a los problemas de la interpretación. En el prólogo se refiere a la relación difícil de estructuralismo e interpretación: *"En aquella época* [años 60] *se trataba casi de hacerse perdonar la consideración del aspecto interpretativo"* (1979: 17). Porque, si después de catorce años *Obra abierta* puede verse de muchas maneras, *"tal vez una de las lecturas más estimulantes siga siendo la que vuelve a llevarla al fondo natural del que nació"* (1962: 28). Y es que a la altura de 1979 confiesa que *"me doy cuenta de que el problema de la interpretación, de sus libertades y de sus aberraciones ha estado siempre presente en mi discurso"* (1979: 17).

7. 4. Hermenéutica

Las publicaciones de los años 90 ponen en primer plano y de forma clara las preocupaciones por la interpretación, como se refleja en la repercusión de su trabajo *Los límites de la interpretación* (1990), que recoge ensayos escritos

en la segunda mitad de los años 80. Es esta consideración constante a la recepción –recordemos el papel de la interpretación en la estética de la normatividad– lo que caracteriza el trabajo de U. Eco y lo que justifica su inclusión en la teoría de la recepción. Incluso en sus momentos más formalistas es la explicación del proceso de conformación del sentido, en definitiva el proceso de lectura, el fin principal de su quehacer.

No en vano en sus comienzos U. Eco estudia, en su tesis, la estética de Santo Tomás de Aquino, donde las teorías de la alegoría y de los sentidos múltiples de la Biblia son temas básicos. Acabar comparando las metodologías tomista y estructuralista es todo un síntoma (Eco, 1970: 216-222). U. Eco empezó a trabajar en este tema en 1952, en 1954 redacta el trabajo que publica en 1956 y en una segunda edición en 1970. El interés de U. Eco por la Edad Media quedó consagrado por el enorme éxito de su novela *El nombre de la rosa* (1981). Otros trabajos suyos sobre estética de la Edad Media están recogidos en *Arte y belleza en la estética medieval* (1987).

De la viveza del debate en torno al problema de la interpretación nos dan idea las intervenciones en las conferencias Tanner que tuvieron lugar en Cambridge en 1990, y en las que U. Eco propone el tema "Interpretación y sobreinterpretación" (Eco, 1992).

CAPÍTULO 8

Pragmática literaria

1. INTRODUCCIÓN

La definición, en la teoría semiótica, de la pragmática como el estudio de las relaciones del signo con su intérprete no ha dado lugar a una concepción uniforme de las investigaciones que deben ser consideradas como *pragmática.* Partiendo de la definición anterior, está muy claro que la estética de la recepción constituye una orientación pragmática.

En el árbol de la "genealogía" de la pragmática, tal como lo representa Françoise Armengaud (1985: 120-121), hay raíces en las que se reconocen, sin duda, los sociólogos, los especialistas en retórica, los lingüistas, los filósofos y, como investigadores en su origen filósofos también, los estudiosos de la semiótica. Marx, Aristóteles, Saussure, Frege y Russell, Peirce, son algunos de los nombres que encabezan la historia de la pragmática. La filosofía analítica, conocida por desplazar su centro de interés, o de partida, para la comprensión de los problemas filosóficos, al análisis del uso lingüístico, se encuentra inserta también en la historia de la pragmática, y será uno de los componentes más importantes de la pragmática lingüística. Si en los orígenes intelectuales de la pragmática (lingüística, literaria o cultural) está la filosofía del lenguaje ordinario, entre los modelos fundadores cita Georges-Elia Sarfati (2002) a Bajtin, J. L. Austin y P. Grice.

La teoría de los actos de lenguaje, que constituye la aportación de la filosofía analítica a la teoría lingüística, es utensilio fundamental, junto a las ideas bajtinianas de dialogismo o intertextualidad, en el quehacer

de quienes, superando el estructuralismo –pero no desechando sus indudables conquistas–, analizan el lenguaje en su funcionamiento, no como texto fijo.

Sin olvidar esta multiplicidad de orígenes y consideraciones pragmáticas del aspecto comunicativo en la literatura, lo más común, sin embargo, es entender *pragmática* en dos sentidos: primero, de manera estricta, como aplicación a la literatura de la teoría de los actos de lenguaje formulada por J. L. Austin; segundo, de forma un tanto indefinida, como estudio de la literatura en su aspecto comunicativo, como hecho de comunicación. En este segundo sentido, pueden ser calificadas de pragmáticas una gran cantidad de observaciones producidas, sobre todo, en acercamientos sociológicos, o en aproximaciones a la literatura como fenómeno histórico y convencional.

En el primer sentido de pragmática, es posible encontrar la teoría de los actos de lenguaje en momentos concretos de escuelas que no tratan de una aplicación exclusiva de tal teoría al estudio de la literatura. Puede comprobarse esta afirmación en nuestro trabajo de 1981, *Literatura y actos de lenguaje*.

Después del florecimiento de las investigaciones estructuralistas, se va haciendo normal la afirmación de que ni la función poética ni el desvío lingüístico, por ejemplo, ni cualquier otra explicación de tipo inmanentista debe ser confundida con la literariedad, con la cualidad literaria de un texto.

No se le niegan al texto literario unas peculiaridades lingüísticas, sino que esas propiedades –que, por otra parte, no son, individualmente consideradas, exclusivas del texto literario– se explican como dependientes de un contexto de comunicación que va más allá del texto, y no como portadoras de la esencia literaria.

Lo literario, hoy, se ve como un funcionamiento, registro, uso lingüístico marcado socialmente, más que como un conjunto de propiedades lingüísticas o hechos de estilo exclusivos del fenómeno literario; y éstos, si los hay, deben ser explicados por normas exteriores, sociales.

Había de llegarse a este tipo de explicaciones, una vez que empieza a considerarse la literatura como hecho comunicativo, de funcionamiento social de los signos, es decir, como hecho semiológico. Hemos visto la temprana consideración semiológica de la literatura en Mukařovský, y desarrollos posteriores como el de I. Lotman. Nosotros nos vamos a limitar a presentar como *pragmática* un conjunto de propuestas y discusiones que cabe incluir en la primera acepción del término, porque constituyen una referencia clásica en la teoría literaria de final del siglo XX.

2. DE LA SEMIÓTICA A LA FILOSOFÍA ANALÍTICA

El fructífero acercamiento a la lingüística que ha caracterizado a la teoría literaria en buena parte del siglo XX, junto a la tradición semiótica, está en la base de la pujanza de las investigaciones literarias de tipo pragmático. Entre otras muchas razones que explican el interés de la teoría literaria por la filosofía analítica, no cabe duda de que el fijarse en el aspecto lingüístico de la obra de arte literaria ha pesado bastante. Pero la causa principal hay que buscarla en la hegemonía que, explicable desde la misma historia de la teoría literaria actual, adquiere la semiótica como marco teórico general en que hoy comprendemos mejor la inserción de las reflexiones sobre el hecho literario.

Por el lado de la semiótica, en efecto, era previsible una confluencia de teoría literaria y filosofía analítica. Ya en 1938 definía Charles Morris la dimensión pragmática de la semiótica como la relación del signo con los intérpretes, al tiempo que dejaba abierta la puerta a una hegemonía de la pragmática, cuando sostiene que toda norma sintáctica o semántica, al ser empleada, se impregna de un componente pragmático:

> *"Cualquier regla, una vez está realmente en uso, opera como un tipo de conducta, y en este sentido existe un componete pragmático en todas las reglas"* (1938: 75).

No puede extrañar, entonces, que, después de las grandes aportaciones de la teoría literaria estructural y formalista al conocimiento de las dimensiones sintáctica y semántica de la semiosis (proceso de producción de sentido) literaria, llegara el momento de la constitución de la pragmática como parcela teórica bien definida.

En ella se insertarán viejas cuestiones del estudio de la literatura, enfocadas con nueva luz, y surgirán, lógicamente, términos y maneras de explicar el hecho literario con un aparato conceptual desconocido por la teoría literaria anterior.

Pues bien, en el contexto general de un interés por el uso del lenguaje –y por el uso de la obra de arte que emplea la lengua–, es como la teoría literaria se fija en la teoría de los actos lingüísticos, producida en el marco de la filosofía analítica, e intenta utilizarla en el proyecto general de la construcción de la pragmática literaria.

Vistas así las relaciones entre filosofía analítica y teoría literaria, hay que comentar algunas reducciones: en primer lugar, la de toda una filosofía del uso lingüístico a una propuesta muy específica, la de Austin, después desarrollada por Searle; en segundo lugar, la de toda una dimensión de la semiótica –la pragmática– a una teoría muy concreta del uso lingüístico. Pues es bien conocida la

frecuente asimilación de "pragmática" y "teoría de los actos de lenguaje". Claro que esta última reducción se soluciona con la distinción de tres grados en los estudios de pragmática: la teoría de los actos de lenguaje es una pragmática del tercer grado (F. Armengaud, 1985).

Se inserte en el amplio campo de la pragmática literaria o constituya por sí una clase de la misma, lo cierto es que la teoría de los actos de lenguaje cuenta ya con una *tradición* en su empleo en los estudios teóricos de la literatura.

En otro lugar hemos dado cuenta de algunos de los autores y problemas que se integran en la que ya podemos llamar "teoría de los actos literarios de lenguaje" (Domínguez Caparrós, 1981); además, son asequibles en español algunos de los principales trabajos (Mayoral, ed., 1987b).

3. LITERATURA Y ACTOS DE LENGUAJE

3. 1. Lingüística del uso: la teoría de los actos de lenguaje de John Langshaw Austin

En la filosofía del siglo XX ha habido una preocupación por ver hasta qué punto los problemas filosóficos se veían complicados por el uso inadecuado del lenguaje, o por el desconocimiento del uso del lenguaje.

De ahí los intentos de creación de lenguajes lógicos puros (Rudolf Carnap) y la atención al uso del lenguaje común. Entre los filósofos del lenguaje común destaca John L. Austin (1911-1960), profesor de filosofía moral en Oxford entre 1953 y 1960, cuya teoría de los actos de lenguaje resumimos con vistas a un mejor conocimiento de la aplicación a la literatura que se ha hecho de la misma.

3. 1. 1. Las expresiones realizativas

Austin, en el uso del lenguaje, distingue inicialmente entre *enunciados constatativos* –los que buscan solamente describir un acontecimiento– y *expresiones realizativas*, cuyas características son:

a) No "describen" o "registran" nada, y no son "verdaderas" o "falsas".

b) El acto de expresar la oración es *realizar una acción*, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo.

> Un ejemplo de expresión realizativa es la oración "Te apuesto diez euros a que llegamos tarde". El expresar esta oración (en las circunstancias apropiadas) no es decribir ni hacer aquello que se diría que hago al expresarme así o enunciar que lo estoy haciendo, sino que es *hacerlo*. Al decir "te apuesto", estoy apostando. No es verdadera o falsa, ni esta acción se concibe normalmente como el mero decir algo (no consiste esta acción en el hecho de decir "te apuesto"), sino que la expresión es realizar la acción.

Para que el acto se cumpla, *"siempre es necesario que las circunstancias en que las palabras se expresan sean apropiadas, de alguna manera o maneras"* (1962: 49). Si no, el acto es nulo, incompleto... Así, para que haya apuesta, es necesario que haya sido aceptada por otro.

Lo interesante de todo esto es que el análisis lingüístico, si quiere describir qué es lo que no funciona en un enunciado, tiene que considerar la situación total en que la expresión es emitida: el acto de lenguaje total.

3. 1. 2. Clases de actos de lenguaje

Austin parte de la estrecha relación entre el utilizar una expresión y ejecutar un acto concreto –tal y como se ha visto en el caso de los realizativos-; parte también del hecho de que expresiones que no tienen la forma perfecta de los realizativos pueden ser interpretadas como realizativos.

> Se trata de expresiones que no son realizativos *explícitos*, sino *realizativos primarios*, como, por ejemplo, "lo haré", que puede significar "prometo que lo haré"; o la utilización de otros recursos, como entonación, gestos, etc., que fijan el sentido de una advertencia, un mandato, etc., como, por ejemplo, "¡Toro!", que puede significar "te advierto que viene el toro", "te mando que sujetes el toro"...

Teniendo esto en cuenta, llega Austin a diferenciar, en el hecho de decir algo, el cumplimiento de tres tipos de actos distintos:

a) Un acto *locucionario* (o *locutivo*): Consiste en expresar unos sonidos (*acto fonético*); expresar unas palabras, es decir, sonidos de ciertos tipos, pertenecientes a cierto vocabulario y, por pertenecer a él, expresados en una construcción determinada (*acto fático*); usar estas palabras con un sentido y referencia que equivalen conjuntamente a "significado" (*acto rético*).

b) Un acto *ilocucionario* (o *ilocutivo*): Viene determinado por la manera en que se está llevando a cabo el acto locucionario (preguntando o respondiendo, dictando sentencia, haciendo una identificación o una descripción, etc.).

> Este acto se lleva a cabo *al decir algo*, que es diferente de realizar el acto *de decir algo*. Este acto es explicitado cuando, por ejemplo, uno se plantea si una expresión "tenía la fuerza de" una pregunta o debía haber sido tomada como una apreciación, una advertencia, etc.

Tiene una gran importancia el contexto en el que se emite una expresión, y, en este sentido, no hay que confundir *fuerza ilocucionaria* y *significado* –que, como hemos visto, pertenece más bien al acto locucionario–, ni fuerza ilocucionaria y efecto producido realmente. En este sentido, la ilocución se parafrasea con "te prometo que...", "te advierto que..." (Austin, 1962: 148).

c) Un acto *perlocucionario* (o *perlocutivo*):

> *"Decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión o de otras personas. Y es posible que al hacer algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos"* (Austin, 1962: 145).

Como conclusiones, veamos dos de las cuatro que enumera Austin hacia el final de su obra:

> *"A) El acto lingüístico total, en la situación lingüística total, constituye el único fenómeno real que, en última instancia, estamos tratando de elucidar.*
> *B) Enunciar, describir, etc., sólo son dos nombres, entre muchos otros que designan actos ilocucionarios; ellos no ocupan una posición única"* (Austin, 1962: 196).

La teoría de los actos de lenguaje ha sido ampliada y desarrollada por el filósofo estadounidense John R. Searle (1932-), cuya obra, principalmente su libro de 1969 *Actos de habla*, constituye ya un clásico de la filosofía del lenguaje común. Para nuestro propósito actual, es suficiente con el resumen del pensamiento de Austin que acabamos de hacer.

3. 2. Aplicación de la teoría de los actos de lenguaje al estudio de la literatura

3. 2. 1. J. L. Austin y su concepción de la literatura

3. 2. 1. 1 La literatura como circunstancia especial de lenguaje

Austin, cuando está caracterizando los verbos realizativos (*apuesto, prometo*, etc.), trata de los efectos que producen en el acto de lenguaje las infracciones de alguna o algunas de las normas señaladas para su éxito, produciéndose automáticamente el *infortunio del acto de lenguaje*. Pues bien, en un

momento habla de tipos de deficiencias que afectan a todas las expresiones, y no sólo a las realizativas. Dice Austin (1962: 63):

> *"Una expresión realizativa será hueca o vacía de un modo peculiar si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio. Esto vale de manera similar para todas las expresiones: en circunstancias especiales como las indicadas, siempre hay un cambio fundamental de ese tipo. En tales circunstancias, el lenguaje no es usado en serio, sino en modos o maneras que son dependientes de su uso normal. Estos modos o maneras caen dentro de la doctrina de las decoloraciones del lenguaje".*

Para nuestro propósito, interesa señalar que la literatura es un uso del lenguaje –pero no un dialecto, puesto que toda expresión puede ser decolorada–, dependiente de su uso normal, es una *decoloración del lenguaje*, se produce en circunstancias tales que pierden su fuerza las expresiones realizativas y todas las expresiones lingüísticas, adquiriendo, de esta manera, un sentido especial, distinto.

La literatura, pues, es una circunstancia especial de lenguaje.

Más adelante, al referirse a las circunstancias que rodean el "emitir una expresión", vuelve a aludir a la circunstancia especial en que consiste la literatura, cuando escribe a pie de página:

> *"Aunque no la mencionaremos en todos los casos, debe tenerse presente la posibilidad de 'decoloración' del lenguaje, tal como ocurre cuando nos valemos de él, en una representación teatral, al escribir una novela o una poesía, al citar o al recitar"* (Austin, 1962: 136, n. 7).

Notemos que, junto a una enumeración de los tres grandes géneros en que se suele dividir la literatura –lo cual puede tomarse como una sustitución del concepto "literatura"–, encontramos usos miméticos del lenguaje, usos en que el hablante no enuncia palabras propias, sino de otros, como pueden ser el citar o el recitar.

3. 2. 1. 2. ¿Tiene la literatura una fuerza ilocucionaria específica?

Según lo dicho, podría pensarse que las circunstancias especiales que decoloran el lenguaje –las circunstancias de la literatura, entre otras– podrían constituir a este uso en un acto ilocucionario que podríamos describir así: al decir *p* (novela, poema, pieza teatral) estaba escribiendo literatura.

Si esto fuera de esa forma, la literatura podría ser descrita como un tipo de acto ilocucionario con sus reglas constitutivas propias, del tipo de las señaladas para "prometer", "apostar", etc.

Austin (1962: 148) dice explícitamente que esto no es posible, que la literatura no es un uso normal del lenguaje, que no es la expresión de un acto

ilocucionario –en cuyo caso tendría unas reglas lingüísticas propias–, sino que es un uso "parásito", no un uso "normal pleno".

3. 2. 1. 3. Conclusión

En conclusión, si interpretamos bien las palabras de Austin, la literatura no es asimilable a un acto normal de lenguaje. Si fuera un uso como otro uso normal del lenguaje, habría que especificar:

– Unas propiedades lingüísticas características de este uso –es decir, unos *actos fáticos* (morfología y sintaxis).

– Unos *actos ilocucionarios* (*escribo literatura*: es decir, el escribir literatura tendría entidad propia, lo mismo que el prometer del que dice "prometo", y en ese caso lo literario se impondría con la misma evidencia con que se impone una promesa en el uso normal de "yo prometo").

– Unos actos perlocucionarios (la literatura perseguiría unos efectos determinados y concretos por el hecho de expresarse).

Pero es un uso parásito del lenguaje, es un uso de actos de lenguaje en circunstancias especiales. El quid de la literatura está en las circunstancias y no en su realidad lingüística intrínseca. John Searle (1969), por su parte, habla de la literatura entre los usos *parásitos* del lenguaje, que se oponen a los empleos "estrictos".

3. 2. 2. Definiciones de la literatura inspiradas en la teoría de los actos de lenguaje

El corpus "clásico" de la teoría de los actos lingüísticos, en su aplicación a la literatura, está constituido por los trabajos de Richard Ohmann (1971, 1972), Samuel R. Levin (1976) y Mary Louise Pratt (1977).

Pero es también un componente esencial de modernas propuestas sobre los géneros literarios, por ejemplo (T. Todorov, 1978; Elisabeth W. Bruss, 1974; Karlheinz Stierle, 1977), o sobre la recepción literaria.

3. 2. 2. 1. Richard Ohmann

Richard Ohmann, inspirándose en Austin, habla de que el escritor finge relatar un discurso y el lector acepta el fingimiento, imagina a un hablante y un conjunto de circunstancias que acompañan al acto de habla imitado. El

único acto de habla en el que participa la obra es el de la "mímesis". A la especificación de las características de la literatura y sus diferencias respecto del acto de habla normal, está dedicado fundamentalmente su trabajo *El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas.*

El siguiente párrafo sintetiza las diferencias entre situación de uso literario y situación de habla común:

> *"Un hecho destacado es que no está presente el propio hablante; incluso en una recitación directa o lectura pública es sólo el poeta o el actor el que es visible, no el personaje supuestamente responsable de los actos de habla. En ausencia del hablante, el lector no cuenta con el gesto, la entonación, la expresión facial, el espacio físico, las acciones físicas que realiza el hablante y muchos otros tipos de información que en el habla normal ayudan al oyente a saber cómo debe tomar las palabras que escucha. El lector debe aportar, por sí mismo, todos estos datos, junto con otros datos acerca de la situación social, el periodo histórico, la geografía, etc. Como se ha dicho anteriormente, en esto consiste la mimesis. Ésta es una de las razones por las que es más difícil leer adecuadamente la literatura que las noticias de los periódicos"* (Ohmann, 1972: 48).

3. 2. 2. 2. Samuel R. Levin

El carácter pragmáticamente segundo que tiene la literatura queda ilustrado también con la forma en que Samuel R. Levin intenta explicar el acto de lenguaje de que deriva un poema. La frase implícita del poema que expresaría tal fuerza ilocutiva –que es el tipo de fuerza que se da también en el vidente, la sibila, *"el tipo de acto que se atribuye a alguien que está inspirado por poderes sobrenaturales"* (el recuerdo de la teoría platónica de la inspiración se impone en este momento)– es la que dice: *"Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que..."*

El efecto de tal acto es el de crear una fe poética, que borra toda incredulidad ante lo dicho, puesto que en la base del poema está el acto imaginativo del poeta (Levin, 1976).

> En el ámbito de la teoría literaria española contamos con trabajos sobre pragmática de la poesía lírica como los de Pérez Bowie (1993), Paz Gago (1999) y Montes Doncel (2008).

3. 2. 3. Literatura y ficción

Con este carácter de la literatura, dentro de los usos parásitos del lenguaje, tiene que ver el interés mostrado por la teoría de los actos de lenguaje por la ficción.

Siegfried J. Schmidt define la ficcionalidad del texto literario, en términos de comunicación literaria, como sistema de normas, convención establecida históricamente, y que se rige por reglas determinadas. La ficcionalidad tiene un carácter pragmático y no textual. Las reglas establecidas por S. J. Schmidt son: 1) hay que evaluar las partes referenciales del texto, no en relación con las categorías de verdad del mundo de la experiencia, sino de acuerdo con categorías tales como "nuevo", interesante, incitante...; 2) hay que considerar como autónomo el mundo edificado en el texto literario. Y la regla general es que hay que relacionar el texto literario con el contexto de la comunicación literaria (Schmidt, 1976).

John Searle también se ha ocupado de la ficcionalidad, porque plantea problemas a la concepción del uso lingüístico como utilización de actos ilocutivos. Aunque al principio de su estudio diga explícitamente que él no asimila ficción y literatura, sus observaciones son muy útiles, sin embargo, para comprender la ficción literaria.

La ficción se caracteriza por ser un uso no serio del lenguaje, y conceptos como los de supresión de la incredulidad (recuérdese a Levin) o *mímesis* no solucionan el problema, sino que simplemente lo enuncian.Tampoco se puede decir que el acto ilocutivo, la fuerza ilocutiva del acto lingüístico consiste en *"contar una historia o escribir una novela"*.

El autor de una obra de ficción hace *como si* llevara a cabo una serie de actos ilocutivos, de tipo asertivo, normalmente. Por tanto, el criterio para decidir si un texto es un texto de ficción o no está en las intenciones ilocutivas del autor. La ficción, pues, no reside en propiedades textuales, sintácticas o semánticas. Hay una serie de convenciones que dejan en suspenso el normal funcionamiento de las reglas que ponen en relación los actos ilocutivos y el mundo.

El contar historias es un juego de lenguaje. El autor aparenta un acto ilocutivo, pero el acto de expresión (*utterance act*) es real, y este acto es igual que el que aparece en el uso serio del lenguaje.

El mundo de la ficción constituye un campo especial en el que las expresiones referenciales se emplean para referirse a objetos que no existen. Queda consagrada filosóficamente la "realidad" del mundo de la ficción.

Sobre el problema de la ficción puede verse también, por contener algunas precisiones a la teoría de Searle, la nota de Félix Martínez Bonati (1978) o Gérard Genette (1989). Por supuesto que, en teorías generales sobre la narración, hoy es obligatoria la referencia a los actos de lenguaje, como puede ilustrarse con el ejemplo de Paola Pugliatti (1985). Dentro de la crítica general a que Mary Louise Pratt ha sometido la teoría de los actos de lenguaje, no falta tampoco la crítica al concepto de ficcionalidad (Pratt, 1986: 70-71 especialmente).

3. 3. Una propuesta clásica de pragmática literaria: Mary Louise Pratt

Trabajo clásico sobre la literatura, desde el punto de vista de la teoría de los actos de lenguaje, es el de Mary Louise Pratt, titulado *Toward a speech act theory of literary discourse* (1977).

3. 3. 1. La literatura: uso del lenguaje, no clase de lenguaje

El propósito de Mary Louise Pratt en esta obra es hablar de la literatura en los mismos términos en que la gente suele hablar de las otras cuestiones relacionadas con el lenguaje (Pratt, 1977: VII). Se trata, pues, de extender la teoría lingüística –en este caso, la teoría de los actos de lenguaje– hasta el uso literario del lenguaje. De esta forma se borrarían las fronteras entre lenguaje literario y lenguaje no literario.

Precisamente el capítulo I está dedicado a criticar la concepción del lenguaje literario propia de los formalistas, la Escuela de Praga y sus descendientes. Pues, para Mary Louise Pratt, el lenguaje literario debe entenderse como un *uso* del lenguaje, y no como una *clase* de lenguaje. Naturalmente, este uso puede ser comprendido dentro de una lingüística del uso. Es el caso de la teoría de los actos de lenguaje.

Descendiendo al terreno literario que constituye el objeto concreto de su análisis –la narración–, observa cómo estructuralmente no hay diferencias entre lo que se entiende por narración natural –tenida por no literaria– y la narración literaria.

> Para demostrar esto, se basa en el modelo de narración natural propuesto por Labov, según el cual una narración natural consta de las siguientes partes: resumen, orientación, complicación de la acción, evaluación, resultado o resolución, coda (Pratt, 1977: 45). Al poderse aplicar perfectamente este esquema al estudio de la narración literaria –cosa que hace M. L. Pratt en las páginas siguientes–, se impone la conclusión de que *"[...] muchos de los procedimientos que los tratadistas de poética creían que constituían la 'literariedad' de las novelas no son en absoluto 'literarios'. Aparecen en las novelas, no porque son novelas (i.e. literatura), sino porque son miembros de alguna otra categoría más general de actos de lenguaje. En otras palabras, la organización 'poética' o estética de las novelas*

no puede identificarse directamente o derivarse de su 'literariedad' y no puede, por tanto, ser usada para definirlas como literatura" (Pratt, 1977: 69).

Como conclusión general pueden tomarse las siguientes palabras:

"Las semejanzas formales y funcionales entre la narración literaria y la natural pueden especificarse en términos de semejanzas en la situación lingüística, y sus diferencias pueden identificarse en términos de diferencias en esta situación" (Pratt, 1977: 73).

3. 3. 2. Cambios que la teoría de los actos lingüísticos introduce en la teoría literaria

Por tanto, hay que acudir a una teoría lingüística que estudie las diferentes situaciones del uso lingüístico. Mary Louise Pratt dedica todo un capítulo a esta teoría, que para ella no es otra que la de los actos de lenguaje. ¿Qué modificaciones produce y qué ventajas tiene esta teoría en la consideración de la literatura?

1. La literatura misma es un contexto lingüístico: por tanto –lo mismo que ocurre con cualquier manifestación lingüística–, la forma en que se producen y se entienden las obras literarias depende en gran medida de sobrentendidos, conocimientos culturales de las reglas, convenciones y expectativas que están en juego cuando el lenguaje es usado en este contexto. Por ejemplo, una información contextual puede ser nuestro conocimiento del género literario al que pertenece una obra.

2. De esta forma, no hay necesidad de asociar una "literariedad" directamente con propiedades formales del texto, sino, en todo caso, con una disposición especial del hablante y del oyente hacia el mensaje, disposición que sería característica de la situación lingüística literaria.

   Pues es el lector el que orienta el mensaje en una situación lingüística literaria, y no el mensaje el que se orienta a sí mismo. Lo mismo que es el hablante, y no el texto, quien invita e intenta controlar o manipular esta orientación de acuerdo con su propia intención, y no con la del texto.

3. Con un acercamiento a la literatura a través de la teoría de los actos de lenguaje, se está en condiciones de describir y definir la literatura *con los mismos términos* que se usan para describir y definir cualquier otra clase de discurso. Dice M. L. Pratt:

"En una palabra, un acercamiento a la literatura a través del acto de lenguaje ofrece la importante posibilidad de integrar el discurso literario en el mismo modelo básico de lenguaje que todas nuestras demás actividades comunicativas" (Pratt, 1977: 88).

3. 3. 3. *Descripción de la situación lingüística de la literatura*

De esta forma se llega a la cuestión central: la descripción de la situación lingüística de la literatura. Para esto utiliza algunos principios generales del discurso elaborados por los teóricos de los actos de lenguaje y por los sociolingüistas.

3. 3. 3. 1. La no participación

Una cuestión que surge inmediatamente, y que parece diferenciar de forma radical la literatura de las otras formas comunicativas, es la cuestión de la no participación.

Pero esta no participación no es exclusiva de la literatura, sino que también se da, por ejemplo, en la narración oral o en las intervenciones públicas (conferencias, etc.). Si en toda conversación hay una regulación implícita de los turnos de intervención, en los casos de la narración oral o de las conferencias públicas, dado que se va a utilizar más tiempo del normal en un turno de intervención, también hay procedimientos para pedir permiso o para justificar esta intervención desmesurada por razones de interés, curiosidad, etc. Esta es la función que desempeñan, por ejemplo, las actuaciones de un presentador, o los programas de un espectáculo que se entregan antes del comienzo.

Pues bien, en la situación literaria del lenguaje ocurre lo mismo: un solo hablante accede al ruedo. Entonces, para justificar esta apropiación unilateral de la palabra, es necesaria una justificación o una petición de permiso. Esta función es desempeñada por los títulos, los subtítulos, los resúmenes, o por la atención que el autor dirige al lector (notas previas al lector, interrupciones del tipo "querido lector", etc.). Se trata de ganarse al público para que preste gustoso su atención.

3. 3. 3. 2. Carácter 'definitivo' de la obra literaria

Una de las peculiaridades más importantes de la obra literaria es su carácter definitivo. Es decir, el hecho de que haya llegado a publicarse, y que

este hecho presidía la intención de la obra que es reconocida como literaria. Sabido es que en este terreno se encuentra uno con factores sociales que son los determinantes a la hora de la selección de las obras que entran en la institución literaria.

Editores y críticos median entre el escritor que quiere hablar y el público. Estos procedimientos, que son aplicables a toda obra publicable, no son, pues, exclusivos de la literatura, y constituyen lo que en la teoría de los actos de lenguaje se llama "procedimiento convencional".

El reconocimiento de la importancia de estos "procedimientos convencionales" en el acto literario de lenguaje tiene las siguientes implicaciones para la teoría literaria general:

1. La noción de literatura es normativa.
2. No es necesario preocuparse por el problema de la "literariedad", pues son las personas que leen, juzgan, escriben y editan quienes hacen de una obra literaria una obra de arte.

3. 3. 3. 3. Reglas de la conversación

A partir de este momento, M. L. Pratt aplica al estudio de la literatura la teoría de Grice (*Logic and conversation*, 1967) sobre el Principio de Cooperación y las reglas de la conversación. No vamos a entrar en el análisis detallado de esta teoría y su aplicación a la literatura. Nos limitaremos a transcribir la descripción del acto literario de lenguaje:

> "*Dado su conocimiento de cómo las obras literarias llegan a producirse, el lector tiene derecho a asumir, entre otras cosas, que el escritor y él están de acuerdo sobre el 'propósito de intercambio'; que el escritor era consciente de las condiciones de propiedad para la situación literaria de lenguaje y para el género que ha elegido; que cree que esta versión del texto cumple con éxito su propósito y es 'interesante' para nosotros; y que al menos algunos lectores están de acuerdo con él, especialmente los editores y, quizá, el profesor que mandó el libro o el amigo que lo recomendó*" (Pratt, 1977: 173).

> Un ejemplo de aplicación de la teoría de Grice al estudio de un diálogo de *La Regenta*, de Clarín, nos lo ofrece Carmen Bobes (Domínguez Caparrós, 2001: 75-76).

Como se ve, encontramos una descripción del acto literario de lenguaje en términos similares a los empleados por los filósofos de los actos de lenguaje cuando caracterizan los distintos tipos de actos ilocucionarios. Todo esto tiene consecuencias, no sólo para el concepto de literatura, según hemos visto

anteriormente, sino también para la ciencia de la literatura. Recordemos las palabras con que termina M. L. Pratt su obra:

> *"Si queremos tener una 'ciencia de la literatura', como reclamaban los Formalistas Rusos, deberíamos comprender desde el principio que esta ciencia será una ciencia social, no una ciencia matemática"* (Pratt, 1977: 223).

3. 4. Conclusión

La teoría de los actos de lenguaje aplicada a la literatura destaca el aspecto social, convencional, institucional, y por esto se coloca en la misma onda que la estética de la recepción. Son corrientes que pueden calificarse de pragmáticas, en el sentido semiótico del término.

La referencia a la teoría de los actos de lenguaje es frecuente en los trabajos de teoría literaria sobre los más diversos aspectos. La similitud entre un acto de lenguaje y un género literario no podía pasar inadvertida, lo mismo que el carácter "decolorado" del uso literario del lenguaje y su relación con la propiedad mimética de la literatura, señalada ya desde Platón y Aristóteles, como sabemos. Literariedad, ficcionalidad, géneros, sin duda, centran muchas de las cuestiones que interesan a la teoría literaria actual. La pragmática fundada en la teoría de los actos de lenguaje aporta puntos de vista que no pierden nada de su interés en la discusión actual.

> No comentamos detenidamente los importantes trabajos de Richard Ohmann acerca de la definición de la literatura, ni el de Samuel R. Levin sobre la caracterización del poema lírico, aplicando de forma coherente la teoría de los actos de lenguaje. Pueden leerse en la traducción publicada por José Antonio Mayoral en 1987, *Pragmática de la comunicación literaria*. Destacamos que estos autores ya habían intentado una aplicación de la lingüística generativa a la definición de la literatura.

4. CRÍTICAS A LA TEORÍA LITERARIA FUNDADA EN LOS ACTOS DE LENGUAJE

Por el hecho de haberse convertido en una de las referencias "clásicas" del moderno pensamiento teórico acerca de la literatura, es normal que se critique, se matice o se rechace de plano la aportación de la teoría de los actos

de lenguaje originada en la filosofía analítica. En este sentido, no corre una suerte diferente de la que tiene deparada cualquier teoría que tenga vocación de tal.

No vamos a entrar en la discusión que viene del lado de la filosofía. Bien sabida por los filósofos es la discusión entre Derrida y Searle; podrán encontrarse los datos iniciales para el conocimiento de la misma en Ch. Norris (1982: 108-115), R. Scholes (1988), C. de Peretti (1989: 67) o J. J. Acero (1989).

Que la postura de radical relativización de la intrinsicidad del hecho literario sostenida por M. L. Pratt no despierta el entusiasmo de muchos teóricos de la literatura, es algo que se aprecia en casi todas las alusiones a la posición de la estudiosa americana.

Emil Volek (1979) podía subtitular su reseña del libro de M. L. Pratt con la expresiva frase de "A Failure of the Scientific Discourse". Ch. Norris (1983: 59-84), derridiano en este punto, hace una lectura deconstructiva de Austin, para ilustrar cómo el filósofo es víctima de una creencia en la prioridad del habla sobre la escritura, alineándose, así, con un ilustre antecesor, Platón. Valgan estos ejemplos para ilustrar la discusión que forzosamente se produce en torno a la teoría de los actos de lenguaje, tanto en su aspecto filosófico como en el de la aplicación al estudio de la literatura.

4. 1. M. L. Pratt contra el uso inmanentista de la teoría de los actos de lenguaje

La misma M. L. Pratt (1986) llega a ver en la utilización de la teoría de los actos de lenguaje otra forma más de no salir de una concepción de la literatura como algo autónomo, ya que se tiende a presentar la comunicación como una acción privada entre un texto y un lector individual. Si no se habla de clases de lectores y de lecturas, piensa M. L. Pratt, se está olvidando que las obras literarias son "public speech acts", institucionalizados. No se puede aplicar a la literatura el concepto de acto de habla como una entidad monolítica, pues el sujeto que interviene en la comunicación es un sujeto determinado por un contexto, al tiempo que determinante de dicho contexto; se trata de un sujeto socialmente constituido. Normalizados los elementos de la comunicación literaria, la teoría de los actos de lenguaje sostiene que se da una cooperación entre ellos (Grice), pero esta concepción olvida tres factores muy importantes: las relaciones afectivas, las de poder, y la cuestión de los objetivos compartidos entre los participantes en la comunicación. El mundo social no es tan armonioso como quiere hacer pensar la "normalización" que la teoría de los

actos de lenguaje lleva a cabo en su modelo. La conclusión es evidente: hay que hablar también, por lo que se refiere a la comunicación literaria, de relaciones coercitivas, subversivas, conflictivas, que pueden darse simultáneamente o en determinados lugares del texto, sin negar tampoco la cooperación.

La postura de M. L. Pratt, que hemos tratado de resumir sintéticamente, es muy ilustrativa por ser índice claro de dos tendencias: la primera se caracteriza por hacer una utilización "técnica" de la teoría de los actos de habla, lo mismo que se hace con tantos conceptos que la teoría literaria toma de otras disciplinas; la segunda, de la que M. L. Pratt es el máximo ejemplo, emplea la teoría de los actos de habla como un soporte teórico, entre otros, en la tendencia actual a hacer depender la peculiaridad de la literatura más de factores externos que de unas propiedades exclusivas, con la consiguiente problematización de todo acercamiento inmanente, autónomo, a la comprensión del hecho literario.

4. 2. Uso instrumental de la teoría de los actos de lenguaje

En efecto, el que podría llamarse uso instrumental de la teoría de los actos de lenguaje –la orientación criticada por M. L. Pratt– es algo con lo que uno se encuentra normalmente hoy cuando se acerca a escritos de teoría literaria. Puede decirse que, si alguien no conociera los conceptos relacionados con los actos de habla, corre el riesgo de no comprender tales trabajos, lo mismo que no los comprendería tampoco si ignorara otros conceptos técnicos propios de la teoría que reflexiona sobre la literatura.

Por ejemplo, cuando G. Genette trata de definir el estatuto pragmático de un elemento del paratexto (el paratexto es todo lo que se produce en torno al texto, para ofrecérselo como libro al público), dice que este se caracteriza por las propiedades de la comunicación: naturaleza del destinatario y del emisor, grado de autoridad y responsabilidad de éste, fuerza ilocutiva de su mensaje, entre otros factores (1987: 13).

Está claro que, en la actualidad, hay que conocer la teoría de los actos de lenguaje si se quiere leer teoría literaria, pues ejemplos como el de Genette pueden encontrarse a cientos. Hoy ya se ha sentido la necesidad de divulgar, en forma de manual universitario, los elementos de pragmática literaria, entre los que la teoría de los actos de lenguaje ocupa el lugar de las nociones fundamentales (D. Maingueneau, 1990).

4. 3. La crítica de Stanley Fish

Stanley Fish (1980: 197-245) puede criticar la actitud de los teóricos de la literatura que buscan en otro lugar –como antes se había hecho con la lingüística generativa– un sistema más firme que el que les proporciona su misma disciplina, porque lo que se consigue es: primero, vaciar el sistema de origen de sus contenidos y distinciones; segundo, emplearlo en sentido metafórico y como una falsilla hueca. Porque lo que en realidad nos enseña la teoría de los actos de lenguaje, piensa el teórico americano, es que todos los usos son performativos y, por tanto, institucionales.

De esta manera, Stanley Fish encuentra también en la teoría de los actos de lenguaje un apoyo a su idea del *significado* como dependiente, en su constitución, de *comunidades interpretativas*, y para su idea de la no prioridad ontológica de un discurso sobre otro.

No es, sin embargo, utilizable la filosofía del uso lingüístico para saber qué es lo que ocurre una vez que se lleva a cabo un acto ilocutivo –esto lo puede hacer una retórica–, ni para conocer lo más íntimo de la vida del emisor –lo que hará una psicología–, ni sirve de base para una estilística o una poética de la narración, ni para establecer las diferencias entre literatura y no literatura, discurso serio y obra de ficción, ficción y hecho. Si él utiliza tal teoría en un análisis de *Coriolanus*, de Shakespeare, es porque en la obra se representan los mismos problemas de que trata la teoría de los actos lingüísticos.

Charles Oriel (1995) quiere ilustrar con el análisis de la *Numancia* de Cervantes la utilidad de la teoría de los actos de lenguaje para la lectura de muchos dramas del siglo de oro. La obra de Cervantes es una realización de la promesa que la fama hace en el mismo drama: la fama siempre cantará los elogios de la ciudad, Numancia, y sus habitantes. Y esto es lo que hace Cervantes en su obra, con un movimiento irónico típicamente cervantino.

4. 4. Conclusión

Independientemente de lo que se piense sobre la crítica de Stanley Fish, el mismo hecho de la existencia de tal crítica ilustra una vez más la necesidad que tiene todo estudioso de la teoría literaria moderna de estar familiarizado con la filosofía de los actos de lenguaje. En este sentido, no se exagera al decir que la obra de Austin se ha convertido ya en un clásico de la bibliografía actual de teoría de la literatura. Lo sugestivo de sus indicaciones directamente

relacionadas con la literatura, el auge de la pragmática como componente de la semiótica interesada en el uso que se hace de los signos, son factores que explican su importancia. Es coincidente con esta línea de intereses el resurgir de la retórica como algo más que una relación de tropos y figuras, por ejemplo.

No podemos terminar sin mencionar un trabajo muy interesante por resumir y comentar muchas de las discusiones en que se vio envuelta la teoría de los actos de lenguaje en la década de los ochenta. Se trata del estudio de Sandy Petrey (1990) que, según David Gorman (1999: 93), se ha convertido en la referencia más común para estas cuestiones. El mismo Gorman critica, en este trabajo, la forma arbitraria en que se ha utilizado la teoría de Austin en el estudio de la literatura.

CAPÍTULO 9

La deconstrucción

1. INTRODUCCIÓN

Al hablar de deconstrucción hay que distinguir lo que es la deconstrucción como actitud filosófica y lo que es la deconstrucción como corriente de teoría literaria inspirada en aquella filosofía. En cualquier caso, el origen está asociado al nombre de Jacques Derrida, filósofo de cuya teoría se nutre principalmente todo lo que se agrupa bajo el nombre de deconstrucción.

Jacques Derrida se integra en la corriente filosófica del siglo XX empeñada en el desmontaje de la metafísica, y al mismo tiempo está estrechamente vinculado con la vanguardia del estructuralismo francés de los años 60, como veremos al estudiar sus primeras publicaciones. Esta vinculación con la *nouvelle critique* puede explicar el interés que la teoría literaria sintió por la crítica filosófica practicada por Derrida. Además, desde los primeros escritos del mentor de la deconstrucción, ocupan un lugar importante los que se consagran a temas relacionados con el lenguaje y la lingüística.

No es extraño que en la presentación de Jacques Derrida que hace Julia Kristeva, previa a la entrevista que con el título de *Sémiologie et grammatologie* abre la importante colección de trabajos titulada *Essays in semiotics. Essais de sémiotique* (1971), diga, refiriéndose a tres de los libros que hasta entonces había publicado el filósofo (*L'écriture et la différence*, *De la grammatologie*, *La voix et le phénomène*, todos del año 1967), que *"abren un nuevo espacio de reflexión*

sobre el signo, sus presupuestos y sus procedimientos, y por consiguiente, sobre la semiología lo mismo que sobre la ciencia en general" (Derrida, 1971: 11).

Por lo que se refiere a la teoría literaria de la deconstrucción, ésta se identifica, en sentido estricto, con la llamada Escuela de Yale, integrada por un grupo de profesores de dicha universidad estadounidense que tienen conocimiento de las teorías de Jacques Derrida a finales de los años 60 y que buscan apoyo en conceptos desarrollados por el francés para sus novedosas propuestas acerca de la literatura, la interpretación o la lectura de los textos. Los componentes de este grupo son Paul de Man, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, y Harold Bloom, aunque este último mantendrá unas relaciones especiales con la deconstrucción, según se verá. El auge de la escuela se da en los años 70, y puede decirse que se mantiene en primera línea hasta la muerte de Paul de Man en 1983.

La deconstrucción adquirió en Estados Unidos una popularidad que desbordó el campo de la teoría literaria para convertirse en una teoría de casi todo. Especialmente cuando se integra con propuestas procedentes de otras corrientes y autores (feminismo, teología, psicoanálisis, marxismo, antropología, lingüística; M. Foucault, J. Lacan, R. Barthes, F. Lyotard, J. Kristeva), dentro del movimiento general del *postestructuralismo*; entonces empieza la fase que Kneale llama de la deconstrucción aplicada (Adamson, 1993: 30; Kneale, 1994: 188-191). Detalles de esta expansión son, por ejemplo, el que la International Union of Architects publica una guía de la deconstrucción para estudiantes, editada por Jorge Glusberg (1991), donde junto a las referencias arquitectónicas se encuentra un resumen de la filosofía de la deconstrucción, con atención especial a Derrida; o que una de las películas de Woody Allen, *Desmontando a Harry*, se inspire en la deconstrucción, lo que indica el grado de popularidad en ciertos ambientes, al menos neoyorquinos. En el artículo de H. U. Gumbrecht (1995) sobre las humanidades en las universidades americanas se aprecia el lugar de la deconstrucción en el ambiente universitario de los 90. Vincent B. Leitch (1988: 267-306) hace una presentación general de la deconstrucción americana. Véase también Pierre V. Zima (1994: 72-107). En la serie de entrevistas publicadas por Imre Salusinsky (1987) la mayoría de los entrevistados son críticos asociados con la deconstrucción. En las recientes introducciones a la teoría literaria la deconstrucción ocupa siempre un lugar. Como ejemplo, véase Danny J. Anderson (1989).

En una presentación general que quiere centrarse en las teorías consideradas clásicas de la deconstrucción literaria, hay que hablar de los cuatro críticos de Yale antes mencionados, pero antes hay que referirse a Jacques Derrida, padre indiscutido de este movimiento.

2. SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE *LOS LENGUAJES CRÍTICOS Y LAS CIENCIAS DEL HOMBRE* (1966)

La celebración del simposio internacional sobre *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre* tiene lugar en el Centro de Humanidades Johns Hopkins entre el 18 y el 21 de octubre de 1966. Destaca, entre los más de cien humanistas y sociólogos asistentes, la participación del grupo parisino de la École Pratique des Hautes Études –una de las grandes instituciones del estructuralismo del siglo XX en los más diversos campos–, que, en palabras de los editores de las actas, *"dio a los encuentros un sabor inequívocamente francés"*.

Las actas, editadas por R. Macksey y E. Donato, se publican en 1970 y fueron traducidas al español sorprendentemente pronto, por la Editorial Barral de Barcelona, en 1972. Es un caso comparable al de la temprana traducción del manifiesto de H. R. Jauss de 1967.

Jacques Derrida participa en la reunión con su trabajo sobre *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, texto que se publica en francés, antes de aparecer las actas de la reunión, en el libro *L'écriture et la différence* (1967).

Son tres las traducciones del texto de Jacques Derrida al español: en las actas de la reunión (1972), en la traducción (1989) de *L'écriture et la différence*, y en un folleto editado por Anagrama con el título de *Dos ensayos* (1972).

Pues bien, este escrito de Jacques Derrida tuvo una enorme influencia en Estados Unidos. En su historia de la crítica de este periodo, Frank Lentricchia (1980: 164) dice, refiriéndose a este texto, que:

"[...] ha despertado tal entusiasmo entre los seguidores norteamericanos de Derrida, que su consideración puede calificarse de sacrosanta –con la distorsión interpretativa que estas consagraciones siempre acarrean".

Y así, a partir de la teoría del descentramiento de la estructura allí expuesta, se saca la consecuencia del libre juego sin condiciones de la significación, o la idea de que la interpretación no es mímesis pasiva, antes bien se habla de violencia hermenéutica en que una cadena de significantes se sustituye por otra cadena de significantes (Lentricchia, 1980: 164-165).

Explica también F. Lentricchia (1980: 158) cómo la atención norteamericana a Derrida se ha concentrado en obras de menor extensión ("Freud et la scène de l'écriture", "La différance", "La mythologie blanche", "Les fins de l'homme", y

sobre todo "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines"). porque los libros son traducidos a finales de 1976, *De la grammatologie*; en 1978, *L'écriture et la différence*; y el que se tradujo en 1973, *La voix et le phénomène*, está demasiado centrado en cuestiones técnicas husserlianas como para interesar a una amplia audiencia. También K. M. Newton destaca la importancia del texto que Derrida presentó en el Simposio de 1966 –que puede considerarse como el momento de la aparición del postestructuralismo–, hasta el punto de calificarlo del texto postestructuralista mejor conocido y uno de los más importantes para el tema de la interpretación (Newton, 1990: 76).

La colaboración de Eugenio Donato publicada en las actas del simposio que venimos comentando se titula *Las dos formas de expresión de la crítica* (Macksey, Donato, 1970: 105-113) y plantea muy bien, según F. Lentricchia (1980: 158), dos cuestiones esenciales que obsesionan a principios de los setenta a los derridianos y a sus oponentes: la estructuralidad de la estructura, es decir, su descentramiento; y la interpretación como sustitución de cadenas de significantes. De ahí que el discurso crítico no sea transparente, y no se puedan separar literatura y crítica.

Este es el contexto teórico general en el que se va a hacer una somera presentación de algunos de los temas y conceptos de la deconstrucción. Hay que empezar, como es lógico, por la obra de quien está en el origen de toda esta corriente de filosofía crítica, Jacques Derrida.

3. JACQUES DERRIDA (1930-2004)

La deconstrucción se identifica con la labor teórica del filósofo francés Jacques Derrida, nacido en Argelia y afincado en Francia desde fines de los años 50. En los años 60 está vinculado con la vanguardia teórica del grupo *Tel Quel* –su famosa conferencia de 1968 sobre *La différance* es publicada en el volumen colectivo del grupo que lleva el título de *Théorie d'ensemble* (1968), antes de ser incluida en el libro *Márgenes de la filosofía*, 1972–, al tiempo que desarrolla su trabajo en los más prestigiosos centros de enseñanza superior franceses, en París: la Sorbona, École Normale Supérieure, École des Hautes Études en Sciences Sociales. De 1975 a 1985, coincidiendo con el período de mayor protagonismo de la deconstrucción en teoría literaria, da un seminario anual en la Universidad de Yale; y desde 1986 en la Universidad de California, Irvine. Su labor académica se despliega a ambos lados del Atlántico.

Jacques Derrida ha dado conferencias por todo el mundo y es uno de los filósofos más famosos. Director del Collège International de Philosophie, fundado en 1983, Jacques Derrida interviene públicamente también en defensa de causas concretas –contra el *apartheid*, por ejemplo–, siguiendo una tradición de intelectual europeo.

Puede leerse su *curriculum vitae*, hasta 1990, en G. Bennington (1991: 325-334), libro, por otra parte, que constituye una magnífica introducción a la vida, la obra y el pensamiento de Jacques Derrida. Véase también C. de Peretti (1989: 185-187). En una reseña reciente de dos publicaciones de J. Derrida, en el suplemento dedicado a los libros en el periódico francés *Le Monde* (16-XI-2001), Roger Pol-Droit destaca lo paradójico en la figura del filósofo: *"Pensador apartado, pero figura pública. Intelectual comprometido, pero según modalidades originales. Autor considerado oscuro, pero frecuentemente claro. Filósofo mundialmente célebre, pero poco comprendido"*.

3. 1. El proyecto filosófico de la deconstrucción

Todo el quehacer teórico de Jacques Derrida obedece a una actitud bien definida frente a la tradición de la filosofía occidental; actitud que desemboca en el proyecto general de *deconstrucción*. John Lechte (1994: 105-110) hace una síntesis muy útil, por clara y precisa, de las posiciones filosóficas de Derrida, y nosotros lo resumimos en este punto.

El intento mayor de Jacques Derrida es, según J. Lechte, subvertir la dependencia de la tradición filosófica occidental respecto de la lógica de la identidad (sus leyes son las de: la identidad, contradicción y tercero excluido). Esta coherencia lógica presupone una realidad esencial –un origen– a la que las citadas leyes se refieren. Queda, pues, excluida, en la tradición filosófica occidental, la complejidad, la mediación y la diferencia (que se relaciona con "impureza" o complejidad).

Se instituye un proceso de exclusión en un nivel general, metafísico, en el que un sistema de conceptos (sensible-inteligible; naturaleza-cultura; ficción-verdad; habla-escritura, etc.) gobierna la operación del pensamiento, y llega a institucionalizarse.

La deconstrucción trata de investigar la naturaleza de la metafísica occidental y su base en la ley de la identidad. Esta tradición se muestra, después de la investigación "deconstructora", plagada de paradojas y aporías lógicas (enunciados que contienen una inviabilidad de orden racional). No hay forma,

pues, de escapar a la impureza y a la subversión de la autopresencia. Todo origen tiene en su misma condición la posibilidad de un no-origen.

Junto a esta fase de constatación de la imperfección del pensamiento filosófico, la fase de creatividad filosófica va asociada a la *différance* –con *a*, para distinguirla de *différence*, aunque en francés suenan igual–, concepto creado en 1968 a partir del comentario a F. de Saussure, para quien la lengua es un sistema de diferencias. Como en este sistema no hay términos positivos –todos se definen por la diferencia respecto de los otros– la diferencia se convierte en el prototipo de lo que escapa a la metafísica occidental. La *différance* es al mismo tiempo distinguir (diferenciar) y posponer (diferir), y nos ayuda a comprender toda una serie de términos que tienen importancia en la teoría derridiana: *phármakon* (veneno y antídoto), *suplemento* (sobra y adición necesaria), *himen* (dentro y fuera).

En español pueden leerse dos buenas introducciones al pensamiento filosófico de Jacques Derrida en los trabajos de dos profesores que, además, han traducido algunas de sus obras, al tiempo que han ayudado a dar a conocer la deconstrucción entre nosotros. Se trata de Cristina de Peretti (1989) y de Patricio Peñalver (1990). Pierre V. Zima (1994) atiende al aspecto filosófico en su presentación crítica de la deconstrucción. Maurizio Ferraris (2006) hace un retrato de J. Derrida desde la proximidad a la persona y a su pensamiento. En Culler (1988: 40-43) puede leerse una condensada caracterización de la crítica deconstruccionista.

3. 2. Obras

Entre sus abundantes publicaciones, damos los títulos de los trabajos más importantes de Jacques Derrida para comprender la deconstrucción, especialmente en sus aplicaciones a la teoría literaria.

En el año 1967 aparecen tres importantes libros de Derrida:

– *De la grammatologie* [*De la gramatología*, 1971].

– *L'écriture et la différence* [*La escritura y la diferencia*, 1989].

– *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* [*La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, 1985].

Del año 1972 es la publicación de dos colecciones de trabajos en forma de libro:

– *La Dissémination* [*La diseminación*, 1975].

– *Marges de la philosophie* [*Márgenes de la filosofía*, 1989].

Añadiríamos a los anteriores títulos el del libro que recoge las tres conferencias pronunciadas, en 1984, poco después de la muerte de Paul de Man, en las universidades de Yale y California (Irvine), publicadas en inglés en 1986 con el título de *Mémoires for Paul de Man* [*Memorias para Paul de Man*, 1989].

Es *De la gramatología* una de las obras mayores de Derrida, donde desarrolla una teoría de la escritura (*gramatología*), como crítica del logocentrismo, presencia de la voz, metafísica de la escritura fonética. Saussure, por ejemplo, sitúa en la palabra hablada el objeto de la lingüística, y no en la palabra hablada y la palabra escrita (1967a: 41, de la traducción). De las dos partes del libro, la primera, centrada en el análisis de teorías lingüísticas del signo y de la escritura, *"esboza a grandes rasgos una matriz teórica, señala determinados puntos de referencia históricos y propone algunos conceptos críticos"*. Estos conceptos son puestos a prueba en la segunda parte en lo que constituye *"una lectura de lo que tal vez podríamos llamar la* época de Rousseau" (1967a: 3, de la traducción). Comenta el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, de Rousseau.

La escritura y la diferencia es recopilación de distintos trabajos, entre los que hay que destacar: *Freud et la scène de l'écriture*, publicado antes en la revista teórica de la vanguardia intelectual francesa, *Tel Quel* (1966); *La structure, le signe et le jeu*, conferencia del famoso simposio de 1966 en Johns Hopkins University (Baltimore), que tanta repercusión tuvo en Estados Unidos.

La voz y el fenómeno se centra en realizar el trabajo de deconstrucción de la metafísica en la fenomenología husserliana; para ello analiza fundamentalmente su idea de signo en términos que aparecen también en otros trabajos de este momento: escritura, *diferancia*, presencia...

En *La diseminación* se recogen trabajos tan clásicos de la obra de Derrida como el análisis de la teoría de la escritura en Platón: *La farmacia de Platón*, cuya primera versión había sido publicada en *Tel Quel* en 1968; o el que da título a la colección y a uno de los conceptos más derridianos, *La diseminación*, publicado antes en una primera versión en 1969, que integra numerosos fragmentos citados de la obra de Philippe Sollers, *Números*. Léase el siguiente fragmento, para hacerse una idea del estilo –tan próximo al literario–, en que se suele expresar Derrida, y del término *diseminación*:

> *"Germinación, diseminación. No hay primera inseminación. La simiente es primero dispersada. Huella, injerto cuyo rastro se pierde. Se trate de lo que se denomina "lenguaje" (discurso, texto, etc.) o de inseminación "real", cada término es un germen, cada germen es un término. El término, el elemento atómico,*

engendra dividiéndose, injertándose, prolıferando. Es una simiente y no un término absoluto. Pero cada germen es su propio término, tiene su término no fuera de sí, sino en sí como su límite interior, formando ángulo con su propia muerte" (1972a: 453-454, de la traducción).

Conviene destacar el papel fundamental de dos obras de Ph. Sollers, *Drame* y *Nombres*, en el pensamiento de Derrida y en el desarrollo posterior de la deconstrucción. Esta cuestión ha sido analizada detenidamente por Manuel Asensi en su tabajo *Los años salvajes de la teoría* (2006). Síntesis de sus tesis puede ser el siguiente párrafo: *"El texto de Sollers es una apuesta en la dirección de las teorías que habrían de desarrollar Derrida, Paul de Man y las versiones más radicales de la interpretación. Ese libro que imagina el prologuista de* Drame *ya ha previsto sus lecturas, pero no como un medio de cierre, sino como un medio de apertura, como un medio de extensión interminable que provoca un sentido móvil y fragmentado de forma infinita. Más tarde de Man asegurará que el texto literario prefigura su propia auto-deconstrucción"* (Asensi, 2006: 306).

Márgenes de la filosofía es también una recopilación de trabajos publicados antes, entre los que se encuentran algunos tan conocidos como *La différance*, o *La mitología blanca*. O la decontrucción de la teoría de los actos de lenguaje de Austin que se encuentra en la sección final del trabajo *Firma, acontecimiento, contexto*.

3. 3. Nueva actitud en las investigaciones humanísticas

Aunque es evidente que no es el lugar de plantear, y mucho menos discutir, ni siquiera uno de los muchos problemas que Derrida plantea en su abundante producción teórica, no parece injustificado dar alguna noticia de lo que trata en el trabajo que tan famoso lo hizo para la deconstrucción americana. Porque, además, no es mal ejemplo del proceder general de Derrida en su constante labor de desmontaje de la metafísica occidental. Pasemos, pues, a resumir *Estructura, signo y juego en el lenguaje de las ciencias humanas*.

Tradicionalmente la estructura, en su estructuralidad, ha sido neutralizada por el proceso de *"darle un centro o referirla a un punto de presencia, un origen fijado"* (citamos por la traducción de este trabajo en Macksey y Donato, 1970: 269. En adelante sólo se da la página, que siempre se refiere a esta traducción.) De esta forma se limitaba *"el* libre-juego *de la estructura"* (269). Pero, al mismo tiempo, el centro, *"punto en el que la sustitución de los elementos o términos ya no es posible"*, escapa a la estructuralidad, y por eso el

pensamiento clásico *"podía decir que el centro está, paradójicamente,* en *la estructura y* fuera *de ella"*. [De esta manera se critica, en una operación típica de la deconstrucción, una idea clásica –aquí la de estructura–, que, contra lo que se cree, no es coherente, sino *contradictoriamente* coherente. Bien claro lo dice Derrida en lo que sigue.] La paradoja es la siguiente:

> *"El centro está en el centro de la totalidad, y aun así, como el centro no pertenece a la totalidad (no es parte de ésta), la totalidad tiene su centro en otro sitio. El centro no es el centro. El concepto de estructura centrada –aunque representa la misma coherencia, la condición del episteme como filosofía o ciencia– es contradictoriamente coherente"* (270).

> El *centro* en la historia de occidente recibe diferentes formas o nombres, metáforas y metonimias cuya historia es la historia de la metafísica. Su matriz es la determinación de estar como *presencia*: *"Sería posible mostrar que todos los nombres relacionados con los fundamentos, principios o centro, siempre han designado la constante de una presencia* eidos, archè, telos, energeia, ousia *(esencia, existencia, sustancia, sujeto)* aletheia, *trascendencia, conocimiento o consciencia, Dios, el hombre, y así sucesivamente"* (271). Nótese que los conceptos tradicionales enumerados por Derrida constituyen una lista de conceptos que en sus discusiones siempre van asociados a la *metafísica de la presencia*, objetivo principal de su proyecto de crítica filosófica, de desmontaje y deconstrucción.

Esta visión tradicional sufre una ruptura cuando empieza a pensarse *"la estructuralidad de la estructura"*, pues entonces el *centro* no es pensado como un *ser-presente*, sino como una *función*, *"una especie de no-lugar en el que un número infinito de* sustituciones-signo *entran en el juego"*. Es lo que ocurre cuando el lenguaje invade todos los problemas, cuando todo se hace *discurso* –sin centro, ni origen–:

> *"[...] cuando todo se convirtió en un sistema, en el que el significado central, el significado original o trascendente, no está nunca enteramente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia del significado trascendental se extiende al dominio y a la acción de la significación* ad infinitum*" (271).*

> Nietzsche y su crítica de la metafísica, Freud y su crítica de la auto-presencia, y Heidegger con su crítica de la determinación del ser como presencia, son los nombres que da Derrida para autores en cuyos discursos el suceso de la noción de estructuralidad de la estructura *"ha mantenido, casi, su formulación más radical"* (271).

Plantea seguidamente Derrida la dificultad del trabajo de destrucción de la metafísica, desde el momento en que no hay más remedio que emplear conceptos de la metafísica para atacarla. Por ejemplo, el concepto de signo. Ejemplifica, por lo que atañe al lenguaje de las ciencias humanas, con el caso

de la etnología y los textos de C. Lévi-Strauss. En ellos se muestra que la utilización de la oposición *naturaleza/cultura*, oposición congénita a la filosofía ya antes de Platón, es necesaria, pero es imposible hacerla aceptable. Por ejemplo, la prohibición-del-incesto contradice la oposición porque es *universal* (y por tanto *natural*) y al mismo tiempo está sometida a *normas* (y por eso es *cultural*).

Este ejemplo le sirve a Derrida para afirmar que *"el lenguaje lleva en sí la necesidad de su propia crítica"* (275). Pero más que cuestionar sistemática y rigurosamente la historia de estos conceptos (naturaleza y cultura en el caso comentado), es mejor utilizarlos, aunque *"se exponen aquí y allí sus límites"*, y:

> *"[...] no se les atribuye ningún valor verdadero; hay una disposición a abandonarlos si se hace necesario, por presentarse otros instrumentos que parecen ser más útiles. Mientras tanto, se explota su eficacia –relativa– y se emplean para destruir la vieja maquinaria a que pertenecen y de la que ellos mismos son piezas. Así es como el lenguaje de las ciencias humanas se critica a sí mismo"* (276).

Pasamos por alto la detallada discusión de cómo Lévi-Strauss da ejemplo de este servirse de conceptos tradicionales al tiempo que se lo somete a crítica, y de su idea de *bricolage* como método –que Genette propone trasladar a la crítica literaria–. Más importa ver cómo parte del problema de la *totalización*, inútil e imposible, por cuanto que un sujeto o un discurso finito nunca llegaría a alcanzar la riqueza infinita. Ahora bien, esta *no-totalización* puede verse, determinarse, desde el punto de vista del *libre-juego*.

El campo observado no puede ser abarcado en una totalización, no porque sea infinito, sino porque por su naturaleza (el lenguaje y un lenguaje finito) es el del *libre-juego*, es decir, *"un campo de sustituciones infinitas en el marco de un conjunto finito"*. "Finito" quiere decir carente de centro. Léase el siguiente fragmento, donde está perfectamente explicado el juego libre de significaciones y donde aparece un concepto que se repite en la deconstrucción, el de *suplemento* (con la significación doble de "suplir una deficiencia" y "proporcionar algo adicional"):

> *"Este campo permite así estas sustituciones infinitas solamente porque es finito, es decir, porque, en lugar de ser un campo inagotable, como en la hipótesis clásica, en lugar de ser demasiado grande, le falta algo: un centro que retenga y fundamente el* libre-juego *de las sustituciones. Uno podría decir –utilizando rigurosamente aquella palabra cuya escandalosa significación siempre se oblitera en francés– que este movimiento del* libre-juego, *permitido por la suerte, la ausencia de un centro u origen, es el movimiento de* suplementariedad. *Uno no puede determinar el centro, el signo que lo* suplementa, *que toma*

su lugar en su ausencia –porque este signo se añade, se suma, por encima y arriba, viene como un suplemento. *El movimiento de significación añade algo, que termina con el hecho de que siempre hay más, pero esta adición es flotante porque viene a realizar una función delegada, a suplir una falta por parte del significado"* (282).

[Nótese que en el párrafo citado encuentra base una de las características de la práctica interpretativa que se asocia a la deconstrucción: no hay un significado *firme*, desde el momento en que el movimiento de significación es "sustitución" y "adición", *suplementariedad*, en un libre juego de sustituciones infinitas, en las que lo que se da es una cadena de significantes.]

Sigue comentando la obra de Lévi-Strauss, y termina con unas observaciones sobre la interpretación, que explican muy bien la actitud de la deconstrucción, y lo que de nuevo y radical hay en sus planteamientos:

"Hay así dos interpretaciones de la interpretación, de la estructura, del signo, del libre-juego. *Una trata de descifrar, sueña con descifrar, una verdad o un origen que es libre, respecto al* libre-juego *y al orden del signo, y vive como un exilado la necesidad de la interpretación. La otra, que ya no se dirige hacia el origen, afirma el* libre-juego *y trata de ir más allá del hombre y del humanismo, siendo el nombre del hombre el nombre de aquel ser que, a lo largo de la historia de la metafísica y de la metaontología (en otras palabras, a lo largo de la historia de toda su historia), ha soñado con la presencia completa, el fundamento reasegurador, el origen y el fin del juego"* (286; aunque, a la vista del original francés se hace alguna pequeña corrección, sobre todo en la puntuación.)

Pero, al final, en un juego típico de la actitud filosófica que trata de no caer prisionera de la metafísica, no tiene más remedio que no aceptar la necesidad de plantear la cuestión de elegir entre ellas, y proponer una tarea de pensar la *différance* de esta diferencia irreductible.

Son muchos los elementos de este trabajo, característicos de la deconstrucción, que se irán aclarando e ilustrando con algo de lo que vayamos comentando. Con todo, en el diálogo que siguió a la exposición de J. Derrida, éste hace una precisión, en su respuesta a Lucien Goldmann, sobre lo que entiende por *deconstrucción*, que es oportuno recordar:

"En todas partes he utilizado la palabra déconstruction, *que no tiene nada que ver con la destrucción. Quiero decir: es simplemente una cuestión de (y esta es una necesidad de la crítica en el sentido clásico de la palabra) estar alerta a las implicaciones, a la sedimentación histórica del lenguaje que utilizamos; y eso no es la destrucción. Creo en la necesidad de un trabajo científico en el sentido clásico, creo en la necesidad de todo lo que se está haciendo, incluso de lo que usted está haciendo, pero no veo por qué yo tendría que renunciar a la radicalidad de una obra crítica, bajo el pretexto de que pone en peligro la esterilización de la ciencia, de la humanidad, el progreso, el origen del significado, etc. Creo*

que el riesgo de la esterilidad y la esterilización siempre han sido el premio a la lucidez" (292).

Simplificando quizá, podría decirse que la deconstrucción es una crítica radical de las adherencias metafísicas que la historia ha dejado en nuestra forma de emplear el lenguaje para pensar. Evidentemente, hay que partir de una actitud de sospecha que lleva a descubrir las paradojas expresivas del lenguaje, como manifestación de las contradicciones intrínsecas a todo sistema. El análisis minucioso y la actitud crítica (sospechosa) justificarían la consideración de la deconstrucción como una hermenéutica inmanente. En esta línea está la relación que frecuentemente se ha establecido entre la deconstrucción literaria y la lectura atenta (*close reading*) de los New Critics estadounidenses, hasta llegar a considerar que se está frente a la última gran manifestación del formalismo del siglo XX. Pero el mismo Derrida ofrece continuos ejemplos de análisis lingüístico-interpretativos extremadamente minuciosos de toda clase de textos (literarios o filosóficos) que justificarían la mencionada relación.

3. 4. Algunos conceptos

Ante la imposibilidad de una discusión de la riqueza de conceptos desplegada por Derrida en su abundantísima producción, pensamos útil al menos la mención de algunos de los más destacados.

No resulta fácil, ni aceptable desde un punto de vista deconstructivista, la selección de unos conceptos que pudieran representar la rica actividad crítica llevada a cabo. Máxime si uno piensa que el mismo Derrida está lejos de identificar su actividad con el lema *deconstrucción*. Léase lo que dice a propósito de la misma: *"Para mí era una palabra en una cadena con muchas otras palabras como: huella,* différance, *y además en todo un trabajo que no se limita simplemente a un léxico, si se quiere. Ocurre –y ello merece ser analizado– que esta palabra que sólo he escrito una o dos veces, ni siquiera me acuerdo muy bien dónde, ha saltado de pronto fuera del texto y otros se han apoderado de ella y le han otorgado la importancia que ya saben ustedes y respecto a la cual yo he tenido que justificarme, explicarme, bandearme; pero esta palabra, por las connotaciones técnicas y, cómo decir, negativas que podía tener en ciertos contextos, por sí misma me molestaba"* (en C. de Peretti, 1989: 166). Sirva el comentario de Derrida como advertencia acerca de la arbitrariedad de la siguiente lista, y sobre la imposibilidad de reducir la deconstrucción a los términos que se van a comentar.

3. 4. 1. Logocentrismo

La idea de que el habla es primera respecto de la escritura, como piensa, por ejemplo, Saussure, pero también Platón, y tantos otros en nuestra cultura, o que está más cerca del significado, es un ejemplo de logocentrismo. En su sentido general muestra la metafísica de la presencia en la forma de pensar de nuestra tradición. Todo significante, y en primer lugar el significante escrito, sería derivado. Este es el logocentrismo, que es también un *fonocentrismo*:

> *"[...] proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la identidad del sentido"* (Derrida, 1967a: 18, de la traducción).

Cristina de Peretti, en su claro y muy útil libro sobre Jacques Derrida, caracteriza así el logocentrismo:

> *"El privilegio de la presencia como conciencia que se establece por medio de la voz (relación necesaria e inmediata que la tradición occidental pretende establecer entre el pensamiento –logos– y la voz –foné-) y en detrimento de la escritura, la ilusión de transparencia absoluta del significado trascendental (sentido previo y absolutizado, complemento de la presencia, de la interioridad) que se esconde detrás de todos los juicios, metas y aspiraciones de la metafísica: estos mitos que funcionan, en el pensamiento occidental, con toda la fuerza fanática y ciega de los engaños es lo que Derrida denomina el logofonocentrismo del discurso de Occidente"* (Peretti, 1989: 31-32).

> Véase también el preciso artículo de V. Cunningham (1993). Traducimos la siguiente caracterización general del logocentrismo: *"Se refiere a la postura de que palabras, escritos, ideas, sistemas de pensamiento son fijados y sostenidos por alguna autoridad externa a ellos cuyo significado, validez y verdad llevan"*.

3. 4. 2. Différance

La *différance*, concepto presente desde los primeros libros de Derrida (en *De la grammatologie* o en *La voix et le phénomène*, por ejemplo), teoriza lo que es la constitución de un sistema como el lingüístico basado en la diferencia, según explicaba Saussure, y de esta manera llega a representar el modo por excelencia de lo contrario a una metafísica de la presencia. El significado es diferente y también continuamente retardado, diferido en una infinita posposición.

Copiamos la traducción que hace Cristina de Peretti (1989: 76) de un fragmento de la famosa conferencia de Derrida (1968) en que se trata de caracterizar la *différance*:

"La différance *es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado "presente", que aparece en la escena de la presencia, (se) remite a otra cosa que a sí mismo, al tiempo que conserva la marca del elemento pasado y se deja ya señalar por la marca de su relación con el elemento futuro, dado que la huella no se refiere menos a lo que se llama el futuro que a lo que se llama el pasado y constituye lo que se llama el presente por esta relación misma con lo que no es él: con lo que no es él en absoluto, es decir, con lo que no es ni un pasado ni un futuro como presentes modificados".*

En teoría literaria, la idea de *différance* ha proporcionado una base a las propuestas de interpretación infinita, de interpretaciones no sometidas a la presencia de una autoridad; su relación con la escritura y la *diseminación* así lo ilustra, como comenta Cristina de Peretti (1989: 78):

"La total y absoluta independencia semiótica *de la escritura (los signos escritos existen y actúan con independencia de los agentes individuales o colectivos –autor/lector; emisor/receptor– pero también de una intención significativa concreta –significado o referente– dado que pueden repetirse en otros contextos) funciona asimismo para el habla, pues si los signos hablados son físicamente dependientes del emisor, sólo funcionan como significaciones en tanto que son signos escritos, esto es, con absoluta independencia semiótica. La posibilidad de* iterabilidad *del signo produce, a su vez, su perpetua alteración. De ahí que todo signo sea polisémico. Esta polisemia universal, dictada por la* différance, *es lo que Derrida denomina* diseminación".

Es un concepto clave en la deconstrucción, pues si *différance* (en los dos sentidos que la palabra escrita con *a* en francés quiere destacar) es lo contrario de la *presencia*, está claro su papel de protagonista en una tarea que como la deconstructiva está empeñada en la crítica de la metafísica de la presencia.

Umberto Eco (1990: 361-365) comenta la idea de interpretación de Derrida en comparación con la semiosis ilimitada de Peirce.

3. 4. 3. Escritura

Acabamos de ver cómo la escritura, manifestación que mejor ejemplifica la *différance*, es el modelo de funcionamiento también del habla, y de ella trata la *gramatología*. La escritura, o *archi-escritura*, abarca el campo general de los signos, según explica Cristina de Peretti (1989: 81), a quien seguimos en este momento. Lo que destaca esta consideración de la escritura como condición de la comunicación es la exterioridad o *distancia* intrínseca a todo lenguaje. El lenguaje es escritura porque comparte los

rasgos que tradicionalmente se atribuyen a la misma. Estos rasgos, según explica J. Derrida –en el pasaje del trabajo *Firma, acontecimiento, contexto*, incluido en *Márgenes de la filosofía*, que traduce Cristina de Peretti (1989: 82-83)–, son:

– Un signo escrito es una marca que permanece y que *"puede dar lugar a una iteración en ausencia y más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que la ha emitido o producido en un contexto dado"*.

– Un signo escrito, en su misma estructura, *"comporta una fuerza de ruptura con el contexto, es decir, con el conjunto de las presencias que organizan el momento de su inscripción"*.

– Un signo escrito tiene en su constitución un espaciamiento, *"que lo separa de los otros elementos de la cadena contextual interna [...], también de todas las formas de referente presente"*; este espaciamiento es el que posibilita la ruptura con el contexto.

La importancia de estas características del signo escrito va más allá incluso del lenguaje, pues se encuentran *"en la totalidad de la 'experiencia'"*, como explica el mismo J. Derrida:

> *"¿Acaso no los* [tres predicados antes enumerados] *encontramos en todo el lenguaje, por ejemplo en el lenguaje hablado y, en última instancia, en la totalidad de la "experiencia" en tanto que no se separa de este campo de la marca, es decir, en la rejilla del borrarse y de la diferencia, de unidades de iterabilidad, de unidades separables de su contexto interno o externo y separables de sí mismas, en la medida en que la iterabilidad misma que constituye su identidad no les permite nunca ser una unidad de identidad a sí mismas?*
>
> Léase todo el apartado que lleva por título *Escritura y telecomunicación* –obsérvese el juego con la palabra *telecomunicación*, que destaca la distancia (y *différance*) inherente a toda comunicación– en el trabajo antes citado (en páginas 351-362 de la traducción española de *Márgenes de la filosofía*).

Nótese el énfasis antimetafísico de la negación de la unidad de identidad a sí misma. En su comentario a este pasaje de Derrida, señala muy bien Cristina de Peretti (1989: 85-86) la amplitud del concepto de *escritura*, entendida como articulación de toda experiencia:

> *"Desde este punto de vista Derrida extiende la denominación de escritura a la totalidad del lenguaje-experiencia, a lo que también llama* texto general, *global, que carece de fronteras y en cuya interpretación el hombre está implicado continuamente. La escritura, la archi-escritura o el texto designan, de hecho, toda una época o cultura y, por ello, Derrida puede afirmar que "no hay nada fuera del texto", de un texto que es asimismo la historia"*.

Por la breve presentación que acabamos de hacer, se habrá observado la imbricación de unos conceptos en otros, y la imposibilidad de aislar un núcleo originario del supuesto "sistema filosófico de la deconstrucción". Es obvio que esto es imposible en una empresa que como la *deconstrucción* se propone analizar y hacer explícitas las contradicciones del pensamiento que se basa en la metafísica de la identidad y la presencia. Recordemos que el mismo Derrida no quería reconocer el término "deconstrucción" como identificador de su quehacer.

Se habrá observado, igualmente, que hay otros conceptos que han aparecido en las explicaciones anteriores. Por ejemplo: *huella*, *diseminación*, *suplemento*, *libre-juego*, etc. Ni que decir tiene que la presentación del pensamiento derridiano podría haber partido igualmente de la concesión del protagonismo a estos términos. Es la forma de no dotar del privilegio de "central" a ninguno de ellos.

> En *No escribo sin luz artificial*, Jacques Derrida da una buena definición de texto y deconstrucción: "*Yo no considero a un texto como un conjunto de posiciones homogéneas. Un texto siempre es heterogéneo. Siempre hay en cualquier texto, incluso en los textos metafísicos más tradicionales, unas fuerzas de trabajo que son fuerzas de deconstrucción del propio texto*" (1999: 39-40). En pp. 41-42 de este mismo libro puede leerse la exposición de su idea de crítica literaria.

4. LA DECONSTRUCCIÓN EN TEORÍA LITERARIA. LA "ESCUELA DE YALE"

Independientemente del eco que las ideas de Jacques Derrida tengan en otros críticos, el tiempo ha ido trabajando en el sentido de considerar como representación clásica de la deconstrucción en teoría literaria a la *Escuela de Yale*. Conocemos la importancia de algunos hechos históricos como el Simposio de 1966, el magisterio de Jacques Derrida en universidades estadounidenses, la amistad de Paul de Man, a quien conoce en 1966.

> No puede extrañar que compañeros franceses de la vanguardia teórica de los 60, como Roland Barthes, compartan análisis y puntos de partida con Jacques Derrida. Por eso no es raro encontrar a alguien como H. Felperin (1985: 107) que no dude en incluir al último Barthes en la deconstrucción.

4. 1. El "manifiesto" de 1979

A los hechos anteriores hay que añadir la publicación en 1979 de un volumen titulado *Deconstruction and criticism*. Además de reunirse allí trabajos de autores claramente identificados con la escuela de Yale –Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman y J. Hillis Miller–, hay que señalar cierta voluntad de manifiesto, si no en un sentido clásico, sí en el de "manifestar" una serie de problemas compartidos, como dice al principio del prólogo Geoffrey Hartman. En dos grupos de cuestiones concreta seguidamente Hartman lo que se comparte: la situación de la misma crítica, y la importancia –o *fuerza*– de la literatura. Y cuando sigue comentando cómo se puede describir la *fuerza* de la literatura, hace una presentación de lo que es la teoría literaria deconstruccionista, que merece la pena traducir:

> *"Hay muchas maneras de describir la fuerza de la literatura. La prioridad del lenguaje sobre el sentido [*meaning*] es sólo una de ellas, pero desempeña un papel crucial en estos ensayos. Expresa lo que todos nosotros sentimos acerca del lenguaje figurado, su exceso sobre cualquier sentido atribuido, o, dicho de forma más general, la fuerza del significante ante el significado (el "sentido") que trata de encerrar. La deconstrucción, como ha llegado a llamarse, rechaza identificar la fuerza de la literatura con cualquier concepto de sentido incorporado y muestra cuán profundamente tales perspectivas logocéntricas o encarnacionistas han influido en la forma en que pensamos acerca del arte. Aceptamos que, por el milagro del arte, la "presencia de la palabra" es equivalente a la presencia del sentido. Pero también se puede sostener lo contrario: que la palabra acarrea con ella cierta ausencia o indeterminación de sentido. El lenguaje literario pone en primer término al mismo lenguaje como algo irreductible al sentido: abre igual que cierra la disparidad entre símbolo e idea, entre signo escrito y sentido atribuido"* (Varios Autores, 1979: VII-VIII).

No hay que entretenerse en explicar el eco del pensamiento de Derrida en afirmaciones como las que se acaban de leer.

4. 2 Miembros del grupo

Aunque la lista de nombres incluidos en esta publicación es la que constituye la de los componentes clásicos de la deconstrucción literaria, hay que notar que no hay unanimidad respecto al grado de deconstruccionismo en la obra de cada uno de ellos. Así, en el prólogo de Hartman a que acabamos de referirnos, éste dice que Derrida, de Man y Miller son

deconstruccionistas puros, mientras que Bloom y el mismo Hartman apenas lo son, e incluso llegan a escribir en contra en alguna ocasión (Varios Autores, 1979: IX). Así se explica, por ejemplo, el que Harold Bloom no esté representado con un trabajo en la colección de lecturas seleccionada por Manuel Asensi (1990) sobre la deconstrucción, trabajo utilísimo para el público español.

Joseph Adamson (1993: 29) puede decir de G. Hartman que *"ha sido más un explicador de Derrida como un escritor imaginativo que un adherente a la deconstrucción"*, e insiste en que ni Hartman ni Bloom han sido, estrictamente hablando, deconstruccionistas. J. Douglas Kneale (1994: 188) no incluye tampoco a Harold Bloom entre los deconstruccionistas.

4. 3. Relaciones problemáticas entre deconstrucción y teoría literaria

Antes de entrar en el breve comentario de unos pocos detalles del quehacer crítico de cada uno de los autores mencionados, conviene referirse a una cuestión en la que insiste Manuel Asensi (1990) en el estudio introductorio de su selección de lecturas: el carácter conflictivo, paradójico y liminar de la unión de deconstrucción y teoría literaria. Por una parte, no puede construirse un método o un sistema conceptual cerrado que identificara a la deconstrucción. Por otra parte, la deconstrucción se opone a cada una de las corrientes críticas, sean temáticas, estilísticas o formalistas; así como a las estructuralistas –recordemos el famoso trabajo de Derrida que resumimos antes–, pues nunca analizará un texto como totalidad, y además piensa que el sentido es interminablemente alegórico. Piensa M. Asensi (1990: 74-75) que la deconstrucción desestabiliza la crítica literaria:

"El conflicto entre la deconstrucción y la teoría literaria surge, como hemos tenido ocasión de comprobar, por la desestabilización que aquélla provoca en el marco general de ésta. Esa desestabilización ha conducido a una utilización afirmativa y negativa de las diversas variantes de teoría y crítica literarias. En todos los casos, asistimos a un desplazamiento operado en los principales conceptos que la sustentan (tema, forma, metalenguaje, texto, contexto, coherencia, etc.) y a una reinscripción de esos mismos términos para llevar a cabo un tipo de práctica textual que conocemos como deconstrucción".

En definitiva, la *práctica textual deconstructiva* –pues no hay en realidad *una crítica literaria* deconstructiva– funciona como lo otro de la crítica literaria.

4. 4. Paul de Man (1919-1983)

4. 4. 1. Obras

El belga Paul de Man emigra a Estados Unidos en 1948, enseña en la universidades de Cornell (1960-66), Johns Hopkins (1967-70) y Yale (1970-83), y su obra, sobre todo la de su última fase, está asociada a los mejores logros de la crítica deconstructiva.

De su época belga hay que destacar la polémica desatada después de su muerte por la publicación de unas colaboraciones periodísticas en las que se ha señalado una comprensión hacia el hitlerismo y cierto anti-semitismo. El libro que recoge estos artículos se titula *Wartime Journalism. 1939-1943* y apareció en 1988. Léase el amplio comentario de Derrida sobre esta cuestión, publicado en *Critical Inquiry*, y que se tradujo al español en el mismo volumen de *Memorias para Paul de Man.*

Hay que destacar, en la producción de Paul de Man, dos títulos por su importancia para la teoría literaria: la recopilación de trabajos publicada en 1971 con el título de *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*, de la que se publica una segunda edición ampliada en 1983 [*Visión y ceguera*, 1991]; y *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, 1979 [*Alegorías de la lectura*, 1990].

Si la primera de ellas denota ya la influencia de Derrida y es la cumbre de su etapa anterior a Yale, *Alegorías de la lectura* es considerada la obra donde se percibe un mayor impacto de las posturas derridianas y la cumbre de la etapa deconstruccionista, que llega hasta el final de su vida.

En el trabajo sobre Paul de Man que Frank Lentricchia (1980: 265-294) titula *Paul de Man: la retórica de la autoridad*, señala que los primeros ensayos del que considera "padrino" del grupo de Yale –siguiendo la metáfora de William Pritchard cuando los llama "la mafia hermenéutica"– están bajo el dominio de conceptos existencialistas, y es evidente la influencia de J. P. Sartre. Es una fase metafísica, que se abandona a finales de los 60 y principios de los 70 con la adhesión a los postulados derridianos. *Visión y ceguera*, pues, denota un clima teórico postestructuralista, pero la unidad de este clima *"se ve repetidamente amenazada por la resaca metafísica de los tiempos existencialistas del autor"* (1980: 278).

Cynthia Chase (1994: 196) habla de una primera fase, en que las categorías críticas son las de conciencia, intencionalidad y temporalidad; y otra posterior, donde las categorías son lingüísticas y retóricas: símbolo, alegoría, ironía,

metáfora, metonimia, prosopopeya, catacresis, funciones constativas y performativas del lenguaje. La etapa pre-deconstruccionista, representada en la primera edición de *Blindness and Insight*, es comentada por Dieter Freundlieb (1997). En esta primera fase, la atención se centra en la conciencia más que en el lenguaje, y se aprecia un insostenible escepticismo epistemológico en su concepción del ser humano y de la historia, con la consiguiente despolitización de esta. Sobre Paul de Man, en general, véase J. Culler (1989a).

4. 4. 2. La crítica deconstruccionista de Paul de Man

La forma de abordar los textos que adopta Paul de Man en su etapa más formalista, la deconstruccionista, está asociada a la retórica, mejor dicho, al funcionamiento de los tropos en el texto. Hasta el punto de que se puede identificar con una *lectura retórica*, pues deconstruye el texto mostrando las estructuras tropológicas que están detrás de sus supuestas intenciones; la literatura, así, se identifica con la retoricidad de un texto (Chase 1994: 194-195). Frecuentemente se centra en un tropo para analizar la *alegoría* del texto, que para De Man es *"la conciencia que el texto tiene de sí mismo como un sistema de figuras"* (Kneale, 1994: 189).

Esta retoricidad intrínseca al texto impide una lectura que quisiera parar el sentido del mismo, pues lo que produce es *"un efecto de desplazamiento continuo"*, ya que:

> *"[...] el tropo se desdobla sin cesar y por esa razón la lectura, que atiende siempre a uno de los pliegues posibles de la epífora, es una dinámica entre 'visión' y 'ceguera'"* (Asensi, 1990: 54).

4. 4. 3. Visión y ceguera

Veamos más concretamente algo de lo que el mismo Paul de Man dice, para lo que damos unas notas sacadas del capítulo de *Visión y ceguera* traducido en M. Asensi (1990: 171-216).

La crítica, sostiene Paul de Man, es una metáfora del arte de leer y este arte es en sí inagotable. El crítico dice algo que la obra no dice, e incluso dice algo que él mismo no quiere decir. Todo texto, así, se deconstruye él mismo, como afirma Paul de Man cuando propone llamar literario:

"[...] a todo texto que implícita o explícitamente signifique sobre su propio modo retórico y prefigure su propia malinterpretación como correlato de su naturaleza retórica, de su 'retoricidad'" (210).

La ceguera es el correlato necesario de la naturaleza retórica del lenguaje literario; los textos literarios son ellos mismos críticos, pero ciegos, y la lectura de los críticos intenta deconstruir la ceguera (pág. 215). Las aberraciones de lectura, por lo demás, son el fundamento de la historia literaria (pág. 216).

4. 4. 4. Alegorías de la lectura

Las notas siguientes se refieren al capítulo 1 de *Alegorías de la lectura*, que lleva el título de *Semiología y retórica.*

En típica actitud deconstructiva, dice Paul de Man que quiere superar la oposición dentro / fuera que está presente en la oposición de actitudes críticas intrínsecas (formalistas) frente a las extrínsecas (referenciales). Partiendo de la semiología francesa y el uso que hace de la retórica y de la gramática, va a demostrar cómo se da una tensión entre ellas poniendo unos ejemplos texuales. Así, en la *pregunta retórica* el significado literal pregunta por el concepto cuya existencia es negada por el significado figurado:

"La retórica suspende de manera radical la lógica y se abre a posibilidades vertiginosas de aberración referencial" (1979: 23. Citamos siempre por el texto de la traducción.)

La potencialidad figurativa y retórica del lenguaje es igual a la literatura misma. Un ejemplo de lectura: el verso de Yeats, en su poema *Among School Children*, que dice *"¿Cómo distinguir la danzarina de la danza?"*, se interpreta como expresión de la unidad potencial entre forma y experiencia, entre creador y creación, para negar la discrepancia entre signo y referente. Pero puede leerse este verso en sentido literal como si preguntara: *"¿cómo podemos establecer las distinciones que nos protejan del error de identificar lo que no puede ser identificado?"* (1979: 25). La primera lectura puede ser deconstruida según los términos de la segunda, lo que le lleva a afirmar:

"Esta indicación debiera bastar para sugerir que es posible hacer que dependan de una sola línea de texto dos lecturas enteramente coherentes y enteramente incompatibles entre sí, dos lecturas cuya estructura gramatical está desprovista de ambigüedad, pero cuyo modo retórico transforma tanto el talante como el modo de todo el poema, poniéndolo del revés" (1979: 25).

Las dos lecturas se enfrentan, pero no se puede decir cuál debe prevalecer sobre la otra, ni la una puede existir sin la otra.

El tropo, la literatura, es la clave de la crítica de la metafísica que lleva a cabo Nietzsche. La crítica es la *"deconstrucción de la literatura, la reducción de las mistificaciones retóricas a los rigores de la gramática"*. Una de las observaciones que hace a modo de conclusión, después de analizar un pasaje de Proust, resume bien la teoría de Paul de Man:

> *"La lectura no es "nuestra" lectura, puesto que tan sólo emplea los elementos lingüísticos que suministra el mismo texto; la distinción entre autor y lector es una de las falsas distinciones que la lectura pone en evidencia. La deconstrucción no es algo que hemos añadido al texto, sino que es algo que está constituido en primer lugar en el texto. Un texto literario afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propio modo retórico y, leyendo el texto tal como lo hemos leído, tan sólo tratábamos de aproximarnos a la condición de lector riguroso que el autor ha de asumir para escribir la frase en su primera instancia. La escritura poética es el modo más avanzado y refinado de deconstrucción; puede diferir de la escritura crítica o discursiva en cuanto a la economía de su articulación, pero no en cuanto a su especie"* (1979: 31).

En el párrafo anterior pueden leerse afirmaciones que tienen que ver con muchas de las cuestiones que antes se han presentado como características del pensamiento demaniano. En definitiva, la tesis más llamativa es la que sostiene un acercamiento inmanente a un texto que se deconstruye a sí mismo. Derrida, comentando a De Man, lo dice claramente:

> *"Es otro modo de decir: hay ya siempre deconstrucción, en obra en las obras, especialmente en las obras literarias. La deconstrucción no se puede aplicar, post facto y desde el afuera, como un instrumento técnico de la modernidad. Los textos se deconstruyen a sí mismos por sí mismos, basta con recordarlo o con remitirlos a sí mismos"* (1986: 128, de la traducción).

4. 5. J. Hillis Miller (1928-)

J. Hillis Miller es uno de los miembros del grupo de Yale que sigue más apegado a los presupuestos de la deconstrucción literaria. Doctor por la universidad de Harvard (en 1952), ha enseñado en ésta y otras prestigiosas universidades (Johns Hopkins, Yale y California at Irvine).

Su teoría deconstruccionista se basa mucho en el concepto de *mise en abyme*, en el juego infinito del lenguaje –donde un signo se sustituye por otro sin fin–. Puesto que el texto se deconstruye a sí mismo desde el interior, no

se puede hablar de un método aplicado exteriormente, sino más bien de una buena *lectura atenta* (*close reading*). Todos los textos, literarios y críticos, pueden ser deconstruidos (Kneale, 1994: 188).

Su defensa de la deconstrucción como forma de lectura, incluso en tiempos en que parece que han pasado de moda los acercamientos formalistas a favor de una consideración preferente de los aspectos extrínsecos, queda patente en las siguientes palabras, que traducimos del inglés:

> *"Desde que "leer" en este sentido* [en el de análisis retórico paciente y alerta] *es indispensable a cualquier preocupación responsable por las relaciones de la literatura con lo que está fuera de ella, sería una catástrofe para el estudio de la literatura si las agudezas* [insights] *de la deconstrucción, junto con las del New Criticism y las de críticos como William Empson y Kenneth Burke, hubieran de ser olvidadas o relegadas a una etapa superada en un imaginario "desarrollo" histórico, hasta el punto de no tener que ser tenidas en cuenta en el trabajo actual del estudio de la literatura hoy día. Yo iría tan lejos como hasta decir que, parafraseando a de Man, "la tarea de la crítica literaria en los años venideros" va a ser la mediación entre el estudio retórico de la literatura –del que la "deconstrucción" es con mucho el más riguroso de los últimos tiempos– y el ahora tan irresistiblemente atractivo estudio de las relaciones extrínsecas de la literatura"* (1989: 104).

Un trabajo famosísimo de J. Hillis Miller es el que publica en el número 3 de la revista *Critical Inquiry* (Chicago), titulado *El crítico como anfitrión*, recogido en una versión más amplia en el "manifiesto" de 1979 (Varios Autores, 1979: 217-253). Resumimos la primera versión (Asensi, ed. 1990: 157-170). Partiendo de la oposición de la lectura deconstructiva como parásita (así la llama W. Booth) de una lectura supuestamente obvia y unívoca, hace una "deconstrucción" –basándose en la etimología y en el sentido de las palabras– de *parásito* y *anfitrión*. Este detallado análisis demuestra *"la gran complejidad y equívoca riqueza del lenguaje aparentemente obvio o unívoco"*, incluso el de la crítica, que es *"continuación del lenguaje de la literatura"*. Complejidad que se basa en el hecho de que:

> *"[...] no hay expresión conceptual sin figura, y de que no hay entrelazamiento entre concepto y figura sin una historia, narración o mito implicados, en este caso la historia del extraño invitado en el hogar. La deconstrucción es una investigación de lo que implica esta inherencia de la figura, del concepto y de la narración presente en cada uno de ellos. La deconstrucción es, por tanto, una disciplina retórica"* (164).

Tanto la lectura obvia como la deconstructiva son invitados parásitos; y la lectura obvia tiene siempre una deconstructiva en calidad de parásito encriptado, y al mismo tiempo la lectura deconstructiva no logra librarse de la logocéntrica a que quiere oponerse. El poema, ni anfitrión ni parásito, es comida

que ambas necesitan; además *"el parásito está siempre presente dentro del anfitrión, el enemigo dentro de la casa"* (167). Tras otro ejemplo de deconstrucción de la palabra *regalo*, observa que el regalo siempre obliga a hacer otro regalo *"igual que un poema invita a una secuencia sin fin de comentarios que nunca logran aprehenderlo totalmente"* (168).

El poema es regalo ambiguo, comida, víctima, consumido por críticos expertos e inexpertos, y también es parasitario de poemas anteriores, como estudia Harold Bloom. La ley del anfitrión y del enemigo se aplica lo mismo a textos críticos y a los textos de que tratan. Las palabras finales del trabajo resumen muy bien, en nuestra opinión, sus tesis:

> *"El poema, como todos los textos, es "ilegible", si por "legible" se entiende "abierto a una interpretación única, definitiva y unívoca". De hecho, ni la lectura "obvia" ni la "deconstructiva" son unívocas. Cada una contiene, en sí misma y necesariamente, su enemigo, cada una es a la vez anfitrión y parásito. La lectura deconstructiva contiene la obvia y viceversa. El nihilismo es una extraña presencia inalienable dentro de la metafísica occidental, a la vez en los poemas y en las críticas de los poemas"* (170).

A la vista de las notas anteriores parece que J. Hillis Miller representaría una hermenéutica extremadamente textual, y más que hablar de *impasse* de la interpretación a propósito de su teoría, como hace A. Berman (1988: 229), habría que pensar en la interpretación infinita, no desconocida de los santos padres de la tradición cristiana cuando hablan de la Biblia (Domínguez Caparrós, 1993).

4. 6. Geoffrey H. Hartman (1929-)

Nacido en Alemania, emigra de niño a Estados Unidos, se doctora en la Universidad de Yale. Es un reconocido especialista en el romanticismo, especialmente en William Wordsworth, sobre el que trata precisamanete su colaboración en el "manifiesto" deconstruccionista de 1979. Véase su estudio clásico sobre la poesía de Wordsworth (Hartman, 1964). Los textos bíblicos es otro de los campos de su quehacer científico, y ahí está, junto a la deconstrucción de los años 70, una de las fuentes de su interés por el comentario (Leboreiro, 1992: 13). Hartman no es un deconstruccionista dogmático; hay aspectos de la deconstrucción que le atraen especialmente, como son *"la más grande libertad interpretativa para el comentario y el comentarista, la legitimación de un estilo crítico creador, las nuevas técnicas para comprender*

el lenguaje literario y, sobre todo quizás, la necesidad de la misma teoría" (Kneale, 1993: 354).

> Le selección de textos traducidos por Xurxo Leboreiro Amaro, así como la introducción que el mismo traductor hace a Geoffrey H. Hartman, proporciona un material utilísimo para el conocimiento de este crítico. A esta antología pertenecen los textos con que ilustramos seguidamente algunas de las ideas más conocidas de Hartman.

La frontera borrosa entre texto original y comentario crítico, lo que lleva a preconizar una consideración de la crítica como creación, no es algo nuevo:

> *"Los rabinos y los Padres de la Iglesia, así como los últimos cabalistas, incluso cuando pensaban estar respetando el sentido literal de la Escritura, estaban produciendo interpretaciones llenas de inventiva, ajustes ingeniosos de la verdad recibida y autorizada bajo la presión de los acontecimientos cotidianos que no podían ser fácilmente reconciliados con la verdad. Se aferraron al texto: era parte de su sagrado matrimonio".*

Obras de crítica moderna, como las de Derrida (en *Glas*) o Roland Barthes (en *S/Z*), tienen una afinidad con esta tradición exegética antigua, según Hartman, porque funden *"la fuerza expresiva del comentario interpretativo con la fuerza inspiradora y en algunas ocasiones desorganizadora de la obra de arte que es objeto de comentario"* (1992: 250).

La deconstrucción, que para Hartman es un método de lectura atenta (1992: 256), está perfectamente descrita en el siguiente fragmento:

> *"[...] lo que los deconstruccionistas hacen es leer tan atentamente que un texto se abre de nuevo y revela tanto las energías temibles o alegres del lenguaje como los trucos que lo clausuran. Estos trucos pueden ser internos, las defensas propias del artista, o externos, la asimilación prematura de un libro por el comentario normativo"* (1992: 262).

Ironía y distancia; residuos materiales y metafóricos; resonancias complejas, hiatos y equívocos del significado, son otras tantas maneras de cuestionar la *"vida monológica de un texto"* (1992: 262).

4. 7. Harold Bloom (1930-)

Nacido en Nueva York, se forma en las universidades de Cornell y Yale, donde se doctoró en 1955. Desde ese año enseñó en Yale, y después en New York University.

En el quehacer de H. Bloom distingue Donald E. Pease (1994) dos etapas, según quién sea el objetivo de su oposición: entre 1954 y 1967, se opone a T. S. Eliot y los New Critics, apoyándose en N. Frye; después, a Derrida y la deconstrucción.

Especialista en poesía romántica, se interesa por la tradición viva de la imaginación visionaria, que desarrolla en su libro de 1961 –que conoce una segunda edición revisada en 1971– *The visionary company* (traducido al español en 1974). Sus contactos con el psicoanálisis le inspiran su teoría sobre la influencia, que desarrolla en cuatro libros: *The anxiety of influence* (1973), *A map of misreading* (1975), *Kabbalah and criticism* (1975) y *Poetry and repression* (1976).

Frank Lentricchia (1980: 297-320) subtitula su trabajo sobre Bloom con la frase *Un ánimo de venganza*, pues nunca ha dejado de criticar a sus antecesores, los New Critics. Así su obra se convierte en un ejemplo de influencia: por sus ataques y por su dependencia de N. Frye para la consideración de las dimensiones arquetípicas y míticas. Si en el caso de los New Critics se trata de un enfrentamiento paterno, en el de los nuevos críticos franceses, los estructuralistas y los postestructuralistas se asiste a un enfrentamiento fraterno. Pero, observa Lentricchia (1980: 302), *"sigue cautivo de la postura a que se enfrenta, perfecta ilustración viviente de su propia teoría"*. Lentricchia, que se centra fundamentalmente en el análisis de la tetralogía sobre la influencia, mientras destaca la reintegración de la poesía a la historia que lleva a cabo Bloom, y las posibilidades de su teoría de la influencia en una nueva historia literaria, señala la debilidad de su teoría de la interpretación –*"elaborar un poema crítico que entre en competencia con el texto supuestamente considerado"* (1980: 319)–, para terminar diciendo que representa lo más valioso y lo más retrógrado y antiintelectual: el deseo de ser un teórico original (1980: 320). Claro que antes pueden leerse referencias al *"borrascoso tono general"* (pág. 314) de la tetralogía, al *"énfasis retórico y tonal de su escritura"*, llegando a calificarlo de *"el más espantable y solitario titán de la crítica contemporánea"*.

La obra de H. Bloom que interesa en relación con la deconstrucción es fundamentalmente su tetralogía sobre la influencia. Lentricchia (1980: 311-312) observa que, a pesar de los ataques a Derrida, da la impresión de que Bloom quiere unírsele, precisamente por su teoría de la interpretación crítica como mala lectura, tema que apunta *The anxiety of influence*, cobra importancia en *A map of misreading* y predomina ya en *Kabbalah and criticism*.

No debe extrañar entonces que la aportación de H. Bloom al "manifiesto" de 1979 sea precisamente una presentación general de su labor crítica centrada en esta teoría. De *The breaking of form* sacamos la siguentes notas. Dice Bloom que él hace "teoría de la poesía" –su objeto es *"el concepto de la naturaleza y función del poeta y la poesía"* (1979: 2), y no la técnica de la composición poética–. Central en esta teoría considera la cuestión de *"las fuentes de los poderes de la poesía"*, que están en los poderes de otros poemas ya escritos, o mejor, ya leídos. Un mito próximo al del poeta sobre sus orígenes es el romance de familia, en el sentido de Freud, es decir, *"la interpretación fantástica de sus padres que hace el niño"*. El poeta se ve como un niño cambiado, lo que le da una enorme libertad, libertad en el poema, libertad de sentido, que se manifiesta especialmente cuando se ejerce contra la tradición y contra el lenguaje. En cuanto al *lenguaje poético*, cabe adoptar una *teoría mágica* (como hacen los cabalistas, y muchos poetas), o el *nihilismo lingüístico* de la deconstrucción. Cualquiera de las dos posturas son aceptables, pero no un compromiso entre ellas, pues lo imprescindible es la lucha, el *agon*. Un buen poeta siempre es combativo. El sentido se arranca en un combate de sentido contra sentido; combate que es un *encuentro de lectura*. El arte de la guerra poética es conducido por una clase de *lectura fuerte* que se llama *mala lectura* (*misreading*). Las ficciones y los poemas se definen como obras que tienen que ser *mal leídas*, es decir *"troped by the reader"* (tropeadas / figuradas por los lectores). Pues la lectura, en contra del mito de su inocencia, es desidealizada en propuestas como las de la *gnosis* y la *cábala*, que ofrecen *"modelos drásticos de lectura creativa y escritura crítica"*. Todo acto de interpretación, como la exégesis gnóstica de la Escritura, es un acto de *"violencia textual"*; la *cábala* ilustra muy bien esa violencia interpretativa. Sigue Bloom diciendo que no hay textos sino interpretaciones, como ya han dicho otros antes –entre ellos el rabino provenzal del siglo XIII, Isaac el Ciego–. El poeta es un lector, y un poema sólo se conoce en una lectura, propia o de otro.

> En una afirmación, frecuentemente recordada, de la introducción a su *A map of misreading*, dice Bloom: *"Influencia, como yo la entiendo, significa que* no *hay textos, sino sólo relaciones* entre *textos"* (1975a: 11, de la traducción italiana).

Las palabras se refieren sólo a otras palabras, en un juego retórico continuo. Para Nietzsche cada palabra es un *clinamen* (mala interpretación), y por tanto:

> *"Lo único que siempre hay es sesgo, inclinación, prejuicio, desvío; lo único de siempre es la lucha verbal por la libertad, y la lucha es continuada no con decir la verdad, sino con palabras que mienten contra el tiempo" (9).*

La libertad y la mentira llevan a la evasión, en poesía, de la necesidad de morir. El estudio de la poesía también es una evasión, que lingüísticamente constituye el *tropo*. El *tropo* es concebido, en sentido muy amplio, como *ratios revisionistas* (*revisionary ratio*), que, en número de seis, son explicadas en *The anxiety of influence*.

Todo crítico emplea tropos (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía,...) en la lectura de un poema. Después de la referencia a dos escuelas antiguas de interpretación (la de Alejandría, inspirada en Aristóteles, se funda en la analogía y cree en un sentido fijo, como los New Critics; frente a la de Pérgamo, inspirada en los estoicos, se funda en la anomalía, y emplea la alegoría en su interpretación, como hacen los deconstructivistas) afirma que la producción de sentido por la ruptura de la forma se explica a partir de tropos de raíz psicológica. El *ego* del psicoanálisis es el *sí mismo* (*self*) poético, que se defiende frente al *ello* (el precursor). En la misma onda psicológica, hay que decir que la auténtica alusión de un poema a otro anterior sólo se hace por lo que no dice, lo que reprime. Relaciona, así, el tropo con el concepto freudiano de *defensa*, después de haber explicado que todo conocimiento poético es necesariamente conocimiento por tropos, experiencia de emoción por tropos y expresión por los tropos que llevan a cabo la revisión. Es difícil leer un poema en sentido "propio". El resto del trabajo es un comentario de un poema de John Ashbery, a partir de estas propuestas.

La presentación resumida que hace H. Bloom de su crítica, en el trabajo que acabamos de reseñar, da cuenta de los temas principales de su teoría por la época de la hegemonía crítica de la escuela de Yale. Sólo vamos a enumerar las seis *ratios revisionistas*, tal y como las presenta en *The anxiety of influence*, y llamar la atención sobre el capítulo intermedio de este mismo libro, titulado *Un manifiesto por la crítica antitética*, que ilustra de forma precisa sobre su teoría literaria de las influencias. Las seis ratios, cuyos términos están tomados del lugar que se indica entre paréntesis, son:

– *Clinamen* (Lucrecio): mala lectura o comprensión poética.

– *Tessera* (cultos de misterios antiguos): completar y antítesis.

– *Kenosis* (San Pablo): repetición y discontinuidad.

– *Daemonization* (neoplatonismo): contra-sublime.

– *Askesis* (presocráticos): purgación y solipsismo.

– *Apophrades* (regreso de la muerte a los atenienses): retorno de los muertos.

Véase la clara explicación de cada uno de estos conceptos que lleva a cabo Cristina Álvarez de Morales (1996) en su útil introducción a la teoría poética de Harold Bloom.

En el capítulo sobre la crítica antitética, afirma Bloom que la crítica es antitética por cuanto que consiste en una serie de *"desvíos bruscos a imitación de actos únicos de malentendidos creadores"*; es decir, lo mismo que hace la imaginación del poeta: malinterpretar a los anteriores poetas leídos (1973: 109, de la traducción). Es imposible una crítica directa, por decirlo así; es necesario conocer, en la poesía, su romance familiar (sus discípulos, críticos o poetas). La historia de la poesía es la historia de cómo los poetas, en su calidad de poetas, han sufrido a otros poetas. Por eso, la última frase de este manifiesto dice que *"la crítica es el arte de conocer los caminos secretos que van de poema a poema"* (1973: 112). Lo que Bloom escribe como resumen es una síntesis perfecta de sus tesis:

> *"Resumen: Todo poema es la interpretación errónea de un poema padre. Un poema no equivale a la superación de la angustia, sino que es esa angustia. Las malas interpretaciones de los poetas o poemas son más drásticas que las malas interpretaciones de los críticos o críticas; pero se trata solamente de una diferencia de grado y no de especie. No hay interpretaciones, sino solamente malas interpretaciones, y, por lo tanto, toda crítica es poesía en prosa"* (1973: 110-111).

Quede en estas notas la presentación breve de las tesis más conocidas de Bloom en la época en que se relaciona con la escuela de Yale. Representa una teoría de la intertextualidad y de la historia literaria. Los trabajos posteriores de Bloom parecen prescindir de la dosis de relativismo implícito en su idea de la crítica, para buscar un canon indiscutible de "autoridades de nuestra cultura", que concreta en veintiséis escritores y al que se entra por *fuerza estética* –dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción (1994: 11, 39). Aunque sus ideas de la influencia no estén ni mucho menos negadas, sí llama la atención la defensa feroz del individualismo frente a todas las corrientes postestructuralistas:

> *"La originalidad se convierte en el equivalente literario de términos como empresa individual, confianza en uno mismo y competencia, que no alegran los corazones de feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas inspirados por Foucault o deconstructivistas; de todos aquellos, en suma, que he descrito como miembros de la Escuela del Resentimiento"* (1994: 30).

Al leer este párrafo no hay que insistir en las cualidades que F. Lentricchia atribuía al estilo de H. Bloom, según comentamos al principio.

5. VALORACIONES DE LA DECONSTRUCCIÓN

Pocas corrientes críticas del siglo XX habrán despertado más polémica que la deconstrucción, incluso con repercusiones públicas. De lo que debieron de ser las resistencias y luchas internas en las universidades americanas, y en general en las universidades del mundo anglosajón, a todo lo que tuviera que ver con la "deconstrucción", nos da idea la polémica desatada en la Universidad de Cambridge con motivo de la concesión del doctorado *honoris causa* a Jacques Derrida, en 1992.

Finalmente, en una votación del 16 de mayo de 1992, Derrida gana por 336 votos contra 204. Pero de la polémica se hacen eco periódicos de gran prestigio (*Times*, *Newsweek* o *Le Monde*); las acusaciones contra Derrida son las de charlatanismo, de ininteligible y de nefasto. (Véase *Le Monde des Livres*, 5-VI-92.)

En general, las presencia de la deconstrucción en las discusiones y publicaciones teóricas de los años 80 y 90 son abundantísimas, sobre todo en el mundo cultural de habla inglesa. El tono de la resistencia que despierta en quienes no participan de sus teorías nos lo pueden dar algunos ejemplos de personalidades de prestigio.

René Wellek (1982: 102), gran defensor de las posiciones del New Criticism, afirma:

"El New Criticism se ha convertido en víctima del ataque general contra la literatura y el arte, de la "deconstrucción" de los textos literarios, de la nueva anarquía que permite una total libertad de interpretación, y también de un autoconfesado "nihilismo"".

En el mismo número de la revista *Critical Inquiry* (3, 1977) en que aparece el famoso artículo de J. Hillis Miller, *El crítico como anfitrión*, y precediendo inmediatamente a este trabajo, se publica un artículo del muy conocido historiador de la literatura, M. H. Abrams, con el expresivo título de *The Deconstructive Angel*. Allí se leerá un detallado análisis de sus diferencias respecto a las teorías de J. Hillis Miller, que Abrams resume para discutirlas. El punto crucial del desacuerdo con Miller está, dice Abrams, en que no se conforme con la afirmación de *"que alguna vez, o siempre, yo estoy equivocado en mi interpretación, sino en que yo –como otros historiadores tradicionales– nunca puedo acertar en mi interpretación"* (1977: 427). Está claro que esto es muy difícil de aceptar por parte de un historiador.

El tema de la deconstrucción no deja de preocupar a M. H. Abrams en los años siguientes, como muestran los trabajos recogidos en la sección cuarta de su recopilación de 1989 (*Doing things with texts: theories of newreading*), entre los

que el titulado *Construing and deconstruing* (1989: 297-332) –conferencia de 1983, publicada en 1986– constituye su análisis más sistemático de la deconstrucción y su uso en la crítica. Otro ejemplo de crítica del movimiento deconstructivista procedente del ambiente norteamericano es la de John M. Ellis (1988). Resume Ellis la deconstrucción en los siguientes puntos: el discurso deconstructivista mina el estatuto referencial del lenguaje que va a ser deconstruido; se cuestiona las ideas sobre el signo, el lenguaje, el texto, el contexto, el autor, el lector, la interpretación y la crítica; revisa completamente el pensamiento tradicional; no hay objetividad fuera de uno mismo; "deconstruir" un discurso es mostrar cómo mina la filosofía que afirma; el texto rehúye cualquier lectura como privilegiada; la deconstrucción es lo contrario de cualquier forma tradicional de crítica. J. M. Ellis hace una valoración negativa, después de razonar las contradicciones y debilidades del movimiento deconstructivista.

En los escritos de un autor muy difundido últimamente entre nosotros, donde se le ha concedido un premio Príncipe de Asturias, George Steiner, no es raro encontrar desacuerdos fundamentales con la deconstrucción. Así, en *Presencias reales*, en el contexto de su defensa de una interpretación vivida, una ética de la recepción como encuentro cortés con la inmanencia del arte o una defensa de la crítica como auténtica creación, frente a un excesivo prestigio del cientificismo en las humanidades, o el triunfo de lo secundario (el comentario del comentario cada vez más alejado del texto primario), la deconstrucción es juzgada en términos muy apasionados:

> *"Quiero referirme aquí, de una vez por todas, a la jerga con frecuencia repulsiva, al oscurantismo artificial y a las engañosas pretensiones de tecnicismo que hacen ilegible la mayor parte de la teoría y de la práctica postestructuralista y deconstructiva, en particular entre sus epígonos académicos"* (1989: 145)

Estas palabras están al final del capítulo que precede al que resume los postulados de la deconsrucción (1989: 145-158) y al que recoge la crítica de la deconstrucción (1989: 158-166).

Por no alargar la relación, nos vamos a referir, en último lugar, a la opinión de un teórico de la literatura tan significativo en la historia de la crítica como es Tzvetan Todorov. En la parte de su libro *L'homme dépaysé* (1996) que habla de los Estados Unidos, hay un capítulo dedicado a la crítica literaria, y una sección del mismo consagrada al postestructuralismo, que fundamentalmente trata de la deconstrucción. Si la crítica americana hasta el año 1968 trataba de responder a la pregunta de "¿qué significa un texto?", la crítica postestructuralista americana, según Todorov, hace que esta pregunta carezca de interés porque cada una de las dos corrientes en que puede dividirse esta época de la crítica (*deconstrucción* y *pragmatismo*) la vacía de contenido con sus respuestas: el texto no significa *nada* (deconstrucción) o el texto significa

cualquier cosa (pragmatismo). La *deconstrucción*, según Todorov, puede caracterizarse por tres tesis correlativas: 1) No se puede acceder al mundo, sólo existe el discurso, que envía a otros discursos; 2) El discurso es incoherente, como demuestra el trabajo del deconstruccionista cuando demuestra que el texto se contradice en su interior, que sus intenciones no tienen que ver con su realidad; 3) No hay una razón para preferir un discurso a otro, ni para elegir un valor frente a otro. Reducida a estas tres tesis, empieza el comentario de Todorov en el sentido, por ejemplo, de que llama la atención el *dogmatismo* de la tesis de la incoherencia de los textos; lo forzado de la tesis de la inaccesibilidad del mundo; el asimilar todos los valores a valores religiosos o al "poder", con lo que no se diferencia entre fe y razón, y se justifica un refugiarse, sin mala conciencia, en una aceptación del orden existente.

Todorov adopta la calificación de "escepticismo dogmático" para la deconstrucción, con los inconvenientes de los dos excesos. Es un escepticismo, pero al mismo tiempo un dogmatismo, pues decide por adelantado lo que dice un texto: "nada". Poniendo en paralelo la afirmación de Hillis Miller (por cualquier camino el lector siempre llega a una contradicción flagrante) con la de San Agustín (cualquier camino seguido por el intérprete es bueno si llega al reino de la caridad, el dogma cristiano), concluye Todorov:

> *"Este aspecto dogmático explica sin duda el extraordinario éxito de la deconstrucción en la institución universitaria: basta con aplicar la receta a una materia nueva y se obtiene una exégesis "original"* (1996: 190).

Llama la atención que lo que empezó como una crítica de las certezas metafísicas acabe en las certezas menos prestigiosas de un dogma.

De todas maneras, la cantidad e importancia de los comentarios que suscita dan una idea de la magnitud del fenómeno. Y en cualquier caso, parece que siempre será un modelo la sutileza y libertad con que se desentraña el poder significativo de un texto, por no limitarse más que a lo que el texto, sin ninguna censura previa, puede decir. M. Asensi (2000) destaca cómo el textualismo de la deconstrucción, su defensa del acto de lectura, es uno de los rasgos que la distingue de otras corrientes del postestructuralismo –o *heterismo*, como prefiere llamarlo. Y aquí volvemos a encontrar otro rasgo llamativo: quizá lo que aporta la deconstrucción sea lo que más la une a la manera formalista de leer los textos en el New Criticism. Otra vez lo nuevo acaba en viejo.

En España la deconstrucción en teoría literaria no ha tenido ni tiene el protagonismo y la vigencia que en los países de habla inglesa. Con todo, no faltan quienes analizan sus aspectos teóricos (Asensi, Nicolás, Pozuelo, Lynch) o la incluyen en su práctica textual (Asensi, Blesa). En James A. Parr (1991) puede

verse una lectura del *Quijote* desde las teorías de la deconstrucción derridiana. La obra de Cervantes ilustra la deconstrucción: aplazamiento antidogmático de la autoridad, imposibilidad de imponerle una estructura fija. En el mismo título se manifiesta la deconstrucción por medio del oxímoron "hidalgo don" y "don Quijote", donde el tratamiento "don" no es apropiado ni a "hidalgo" ni al carácter burlesco de la terminación "ote" de Quijote.

Elías L. Rivers (1993) hace una presentación de los análisis de la poesía del siglo de oro que lleva a cabo el hispanista inglés Paul Julian Smith desde los presupuestos de la crítica postestructuralista (deconstrucción, feminismo...). Puede leerse una muestra de sus lecturas de los textos del siglo de oro, con gran presencia de la teoría literaria actual, en su obra *Escrito al margen. Literatura española del Siglo de Oro* (Smith, 1995).

CAPÍTULO 10

Crítica literaria feminista

1. INTRODUCCIÓN: CARACTERÍSTICAS GENERALES

Hablar de *crítica feminista* es hablar de algo difícil de definir, si se quiere concretar en métodos bien precisos y en tesis claramente enunciadas y compartidas por quienes se interesan en el estudio de la literatura desde el punto de vista de la mujer. Pero tanto por sus orígenes como por sus objetivos la crítica feminista está claramente identificada con unas preocupaciones políticas.

Por eso, habría que hablar de *feminismos* y de análisis interdisciplinarios para caracterizar el acercamiento feminista a la literatura. Como dice Victoria Walker (1993: 39), no conoce "madres" fundadoras –comparables a los "padres" Marx y Freud para marxismo y psicoanálisis– ni una metodología precisa.

1. 1. Crítica política

La preocupación por las condiciones sociales y políticas de la mujer lleva a un análisis de la realidad que favorece el estado de cosas insatisfactorio, y a una desconfianza hacia todas las manifestaciones ideológicas que perpetúan tales condiciones.

La literatura es uno de los lugares donde puede analizarse la ideología de una sociedad en que todo está organizado desde el punto de vista del hombre, donde la mujer, como ya sostenía Simone de Beauvoir (*El segundo sexo*, 1949), es el otro, y el hombre es el uno. Peggy Kamuf define así la crítica feminista:

> "*Por 'feminista' se entiende una manera de leer textos que apunta hacia las máscaras de la verdad con que el falocentrismo esconde sus ficciones*" (apud Culler, 1982: 56).

Y el carácter político, aun cuando haya distintas políticas dentro del feminismo, es el que constituye la seña de identidad de la crítica feminista, según observa Toril Moi (1986: 204, traducimos del inglés):

> "*La "crítica feminista", pues, es una clase específica de discurso político: una práctica crítica y teórica comprometida con la lucha contra el patriarcado y el sexismo, no simplemente una preocupación por el género en la literatura, al menos si este último se presenta nada más que como otro acercamiento crítico interesante en la misma línea que una preocupación por la imagen del mar o las metáforas de la guerra en la poesía medieval*".

1. 2. Crítica interpretativa: hermenéutica de la "sospecha"

Por su actitud crítica frente a la ideología oficial con respecto a la mujer, la crítica feminista se ve abocada a ser una *hermenéutica de la sospecha* (Fariña y Suárez 1994: 328), y así se alinea con movimientos como el marxismo y el psicoanálisis, que interpretan otras realidades –sociales y psicológicas, respectivamente– desmontando las ideologías que enmascaran las verdaderas explicaciones de su funcionamiento.

> Iris M. Zavala (1993a: 28)) se propone "*poner al descubierto algunas de las mentiras pasadas por grandes verdades*", y propugna una nueva hermenéutica.

La consecuencia es que la crítica feminista evoluciona hasta pedir no sólo el reconocimiento de los escritos de la mujer, "*sino un replanteamiento radical de los fundamentos conceptuales del estudio de la literatura*" (Showalter, 1990: 179-180). Por aquí se une con movimientos de la izquierda cultural.

1. 3. El realismo como principio estético

Se habrá observado ya que la crítica feminista es una crítica interpretativa fundamentalmente; se interesa más por la "imagen" de la mujer, o por la

verdad de las experiencias narradas, que por las estructuras de la narración, por ejemplo. Este olvido de la forma, al menos en los primeros análisis de la crítica feminista –puede darse la confusión de la psicología del personaje con la del autor, por ejemplo–, lleva a una sobrevaloración del realismo como principio estético, que tiene las mismas desventajas que el de la crítica marxista.

Toril Moi (1985: 16-22) compara a Showalter con Lukács, y si este es un humanista proletario aquella es una humanista burguesa. La ideología humanista reproduce los esquemas de la sociedad machista. Dice Toril Moi (1985: 22): *"En esta ideología humanista, el ser es el único autor de la Historia y del texto literario: El creador humanista es potente, fálico y masculino –es Dios en relación con el mundo, el autor en relación con el texto. La Historia o el texto no son sino una mera "expresión" de este único individuo: todo el arte se convierte en autobiografía, en un escaparate antre el Yo y el mundo, sin realidad propia. El texto queda, pues, reducido a una reflexión pasiva "femenina" sobre un mundo o un Yo "masculino" y sin problemas"*.

2. HISTORIA Y TENDENCIAS DE LA CRÍTICA FEMINISTA

El desacuerdo de Toril Moi con Elaine Showalter muestra que hay distintas formas de crítica feminista, pues esta tiene ya una historia de más de 30 años. Así, al realismo de los análisis de los primeros trabajos ha sustituido un acercamiento a la teoría literaria postestructuralista de la deconstrucción (Elam, 1994) o una atención a la teoría feminista francesa, más próxima al psicoanálisis postfreudiano de Lacan.

El feminismo es entonces un movimiento crítico antiesencialista. En esa línea está igualmente la aproximación de la crítica feminista al dialogismo bajtiniano (M. Díaz-Diocaretz, I. M. Zavala, 1993). Muy gráficamente describe Iris M. Zavala (1993a: 29) el carácter interdisciplinar de su crítica feminista, que está muy en la onda de lo que se hace últimamente:

"Parece evidente que esta 'nueva crítica' se apoya en el análisis interdisciplinario, que incluye desde la especulación lingüística a la fenomenología y la semiótica. Esta mutación ha hecho que cambiemos de posición frente a los textos culturales. Lo que en líneas generales llamaré posestructuralismo –una variedad de marcos interpretativos que incluye orientaciones tan divergentes como la dialogia de M. Bajtin, la deconstrucción, le hermenéutica, las tradiciones formalistas y semióticas, el neofroidismo, los estudios del discurso del poder y sobre

el cuerpo (M. Foucault, sobre todo), la deconstrucción de Jacques Derrida y las sugerencias interpretativas de Paul de Man, y los estudios culturales– ha servido para interrogar y valorar las perspectivas tradicionales y reformular la tarea crítica e interpretativa".

La historia de la crítica literaria feminista cuenta ya con no escasas presentaciones, unas sistemáticas (por ejemplo: Moi, 1985; Cabanilles, 1989; Torsney, 1989; Showalter, 1990; Nichols, 1992: 1-22; Makaryk (ed.), 1993: s.v.; Fariña y Suárez, 1994; Groden, Kreiswith (eds.), 1994: s.v.), y otras de carácter más general (Culler, 1982, 43-61; Moi, 1986; Stimpson, 1989; Gilbert y Gubar, 1989; Zavala, 1993a). Un reciente panorama de la crítica literaria feminista, sus antecedentes, escuelas y principales orientaciones se encuentra en el conjunto de trabajos editados por Gill Plain y Susan Sellers (2007).

2. 1. Escuelas

Es normal diferenciar una crítica feminista angloamericana de la literatura y una crítica feminista francesa.

Elaine Showalter (1990: 186) se refiere muy brevemente a la crítica feminista alemana. Vincent B. Leitch (1988: 307-331) hace una presentación general de la crítica feminista americana.

La primera es más empírica y ya está institucionalizada en las universidades americanas desde los años 70. La segunda, más teórica y relacionada con el psicoanálisis lacaniano, se centra en la caracterización de la escritura femenina, la manera femenina de escribir, deconstructora de las formas consagradas por la construcción simbólica, machista, de la sociedad.

2. 2. Antecedentes

Antecedentes clásicos de la crítica feminista se consideran las obras de Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 1928, y de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 1949.

El libro de Virginia Woolf recoge una conferencia de 1928 sobre el tema de *La novela y la mujer*. La tesis fundamental es que para que la mujer escriba es necesario antes que disponga de una habitación propia –es decir, aislamiento y tranquilidad– y de libertad económica (500 libras al año). Si no ha habido más escritoras es porque las circunstancias no lo permitían. Por lo demás, la

condición de la mujer influye en su forma de escribir. Pone V. Woolf ejemplos de escritoras inglesas del siglo XIX (George Eliot, Emily Brontë, Charlotte Brontë y Jane Austen). El libro de V. Woolf tiene la condición de clásico de la crítica feminista, lo que significa que siempre habrá de leerse. La marginación de la mujer, la ideología masculina sobre la mujer, la contradicción entre las condiciones de la creación y las condiciones sociales de la mujer, el ejemplo de escritoras inglesas del siglo XIX, y la escritora de hoy, son los grandes grupos de cuestiones que trata.

Sobre V. Woolf y la crítica feminista, pueden verse A. Brawer, 1990; y C. R. Stimpson 1989. La consideración del pensamiento de V. Woolf y de S. de Beauvoir en sendos capítulos de la historia de la crítica literaria feminista editada por Plain y Sellers (2007) confirma el carácter de clásicas de estas autoras.

2. 3. Primeras obras: "imágenes de mujer"

Las obras que son referencias clásicas en la crítica literaria feminista de estos 40 años son: Mary Ellmann, *Thinking about Women*, 1968 (T. Moi 1985: 44-53); Kate Millett, *Sexual Politics*, 1970, pronto traducida al español (T. Moi, 1985: 38-44).

Estas dos obras son ejemplo de la crítica "imágenes de mujer": cómo es vista la mujer en las obras escritas por hombres. Se trata de una lectura desde el punto de vista de la mujer. Este género se consagra con la obra editada por Susan Koppelman Cornillon, *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, 1972 (T. Moi 1985: 54-60).

La valoración de esta primera crítica feminista por parte de T. Moi (1985: 60) destaca un lado negativo (falta de conciencia teórica y hasta literaria: antiintelectualismo, actitud *naif* en su forma de ver las relaciones entre literatura y realidad, o entre autor y texto, ataque normativista a escritoras que no escriben como a ellas les gustaría), y uno positivo, que se mantiene como ideal en la crítica feminista posterior:

> *"Para una generación educada en el discurso esteticista y ahistórico de la Nueva Crítica, la insistencia de las feministas en la naturaleza política de cualquier discurso crítico, y su deseo de que se tomen en cuenta los factores históricos y sociológicos, ha debido parecer tanto innovador como excitante; en gran medida estas son las cualidades que las críticas feministas actuales se esfuerzan en conservar"*.

También Iris M. Zavala (1993a: 67) encuentra útiles los estudios temáticos o de "imágenes" de la mujer, con vistas a analizar las representaciones, los códigos

de las normas sociales, pues estos trabajos *"sirven como formas de iniciar y ensanchar el análisis a fondo de las estructuras culturales y sociales que han servido para excluir y silenciar; sirven para polemizar con lo normativo y autorizado como verdad única"*. Las representaciones literarias de la mujer son objeto de atención en la historia de la critica literaria feminista editada por Plain y Sellers (2007: 105-119). En Bernard Fouques y Antonio Martínez González (eds. 1998) se encuentran ejemplos de estudios de imagen de la mujer en obras de todos los periodos de la literatura española. Centrados principalmente en la imagen de la mujer en el teatro del siglo de oro son los estudios editados por J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (1998)

2. 4. Ginocrítica

Hacia 1975 se observa un cambio de interés orientado a la literatura escrita por mujeres. Esta actitud, propugnada por Elaine Showalter (T. Moi 1985: 61), se conoce con el nombre que ella misma le dará: *ginocrítica*. Si se estudian los estereotipos de las mujeres, el sexismo de los críticos masculinos o el escaso papel de la mujer en la historia literaria, se está estudiando lo que los hombres han pensado que la mujer debe ser, no lo que la mujer realmente ha sentido y experimentado (Showalter, 1979: 94). En vez de quedarse en la literatura masculina:

> *"[...] el programa de ginocrítica es construir un marco femenino para el análisis de la literatura de las mujeres, desarrollar nuevos modelos basados en el estudio de la experiencia femenina, antes que adaptar los modelos y teorías masculinas. La ginocrítica empieza en el momento en que nos liberamos a nosotras mismas de los absolutos lineales de la historia literaria masculina, dejamos de intentar ajustar a las mujeres en las líneas de la tradición masculina, y nos centramos en cambio en el mundo nuevamente visible de la cultura femenina".*

Tres son las obras, aparecidas a finales de los 70, que T. Moi considera clásicas de esta nueva orientación: Ellen Moers, *Literary Women* (1976); Elaine Showalter, *A literature of Their Own* (1977); Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979).

El libro de Moers *"fue el primer intento de describir la historia de la literatura de mujeres como una 'corriente profunda rápida y poderosa'"* (T. Moi 1985: 64).

E. Showalter estudia la tradición literaria de las novelistas inglesas desde las Brontë a la actualidad, y distingue en esta historia los mismos periodos que en todas las subculturas literarias: femenino (1840-1880), feminista

(1880-1920) y de la mujer (1920-) (T. Moi 1985, 66-67; véase también Nichols, 1992: 6-7).

Sandra Gilbert y Susan Gubar estudian las principales escritoras del siglo XIX. La creatividad se considera masculina, y las escritoras no pueden crear sus propias imágenes de feminidad (T. Moi 1985: 68). La escritora es la loca que está arriba en la casa. Oponiéndose y adaptándose a los modelos literarios machistas, consiguen una autoridad feminista, sus obras son como palimpsestos cuya superficie oculta niveles de significación más profunda (*ibidem*, 70). T. Moi comenta algunos aspectos discutibles en los presupuestos teóricos de este trabajo, sobre todo el reduccionismo de pensar que la *auténtica* verdad está bajo el texto manifiesto –algo parecido hacen psicoanálisis y crítica marxista–; o el creer que la fuente del significado único y auténtico es la autora.

Desde la primera página del prólogo queda claro el objetivo: la descripción de una tradición literaria manifiestamente femenina que está constituida por temas e imágenes que aparecen en muchas escritoras, incluso alejadas temporal y espacialmente, y aun escribiendo en géneros distintos:

> *"Imágenes de encierro y fuga, fantasías en las que dobles locas hacían de sustitutas asociales de yoes dóciles, metáforas de incomodidad física manifestada en paisajes congelados e interiores ardientes: estos modelos reaparecían a lo largo de toda esta tradición, junto con las descripciones obsesivas de enfermedades como la anorexia, la agorafobia y la claustrofobia"* (Gilbert y Gubar, 1979: 11).

2. 5. Irrupción de la teoría

Para los años 80, T. Moi veía un cambio de la actitud antiteórica de las críticas feministas, y un auge del interés por la teoría.

> Ciertos indicios se encuentran ya en trabajos de los años 70 de Annette Kolodny ("Some notes on defining a 'feminist literary criticism', *Critical Inquiry*, 1975; "Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism", *Feminist Studies*, 1980); de Elaine Showalter ("Towards a feminist poetics", en Jacobus, Mary (ed.), *Women writing and writing about women*, London, Croom Helm, 1979, 22-41; "Feminist criticism in the wilderness", *Critical Inquiry*, 8, 1, 1981, 179-205); y Myra Jehlen ("Archimedes and the paradox of feminist criticism", *Signs*, 6, 4, 1981, 575-601).

Según Nichols (1992: 14), la compilación de trabajos hecha por Elizabeth Abel (1982) es una buena muestra de lo que se hace en crítica feminista, sobre todo porque manifiesta un decantarse hacia la teoría y la deconstrucción.

La teoría ha tenido una mayor presencia en el feminismo francés, donde las figuras claves son Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva.

Como textos clásicos de la teoría literaria feminista hay que citar: K. Millett (1970); Cornillon, S. K. (1972); Spacks, P. M. (1975); Moers, E. (1976); Showalter, E. (1977, 1979); Gilbert y Gubar, 1979; Abel, E. (comp.), 1982; y por lo que respecta a la teoría francesa, los trabajos de Julia Kristeva, a partir de *Semeiotikė*, y de Luce Irigaray (1974, 1992).

3. TEMAS Y PROBLEMAS

3. 1. Una lista de cuestiones

3. 1. 1. Victoria Walker

Para una relación de los problemas críticos que preocupan al feminismo en relación con la literatura, es muy útil la lista que da Victoria Walker (en Makaryk 1993: 39) y que reproducimos seguidamente:

- Reconstrucción de la historia de las mujeres y de una tradición literaria femenina.
- Formación del canon.
- Historiografía feminista.
- Crítica feminista negra.
- Crítica de la representación de las mujeres en el arte y la literatura.
- Mujeres y cultura popular.
- Debate entre determinación biológica y construcción social del género.
- Androginia.
- Cultura y tradición lesbiana.
- Lectura desde el género (*gendered reading*).
- Condición de la escritora y circunstancias de su creación.
- Autobiografía.
- Mujeres y diferencia.
- Especificidad y posibilidad de un lenguaje femenino.

– Subversión del lenguaje patriarcal.

– Subjetividad y constitución de la identidad genérica.

– Postcolonialismo e imperialismo cultural.

– Búsqueda de una lógica alternativa.

– Posibilidad de una epistemología femenina. Su característica fundamental es la diversidad, la no fundamentación en una teoría integrada.

> En este contexto de ampliación del campo de intereses se puede integrar una reflexión como la de Ede, Glenn y Lunsford (1995) sobre las relaciones entre una disciplina tan tradicional y patriarcal como la retórica y el feminismo. O un análisis del pensamiento de la teoría feminista sobre el autor en relación con la teoría de la muerte del autor (Foucault, Barthes, Derrida), tal como lo hace Cheryl Walker (1990).

3. 1. 2. Iris M. Zavala

Una formulación en términos más teóricos de los problemas de la crítica feminista es la que hace Iris M. Zavala (Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala, 1993: 11) en la siguiente relación:

> *"Los temas tratados por las autoras incluyen las ideologías del patriarcado, la problematización del concepto de representación, la construcción del sujeto, la diferencia, los constructos culturales que crea el discurso genérico o sexuado, el silencio sobre lo que se oculta en la cultura, la especificidad de la escritura femenina, el texto social, el sociotexto y el entimema, así como lo dado y lo creado en la escritura de mujeres. La lectura que se propone de los textos culturales es re-acentuar los conflictos latentes y acumulados y entender los textos como palimpsestos de distancias, silencios y diferencias"*.

3. 1. 3. E. Showalter

Las preguntas a las que responden los planteamientos anteriores están bien enunciadas por E. Showalter (1990: 179) cuando se refiere al comienzo de la crítica feminista. En efecto, cuando las estudiantes, profesoras, escritoras, editoras o lectoras empezaron a notar el papel secundario de las mujeres, tanto si se trataba de una heroína de la ficción como si eran escritoras o críticas, entonces se plantearon seriamente su relación con el estudio de la literatura:

"¿Cómo eran representadas las mujeres en los textos literarios de los hombres? ¿Qué relación había entre la persecución textual de las mujeres y la opresión de las mujeres en la sociedad? ¿Por qué estaban las mujeres ausentes de la historia literaria? Si la literatura, como dijo Roland Barthes, era "lo que se enseña", los escritos de las mujeres, raramente enseñados, ¿no eran literatura? ¿Existía una tradición de escritos de mujeres, o una estética femenina autónoma? Y si se puede hablar de los escritos de mujeres, ¿estaban los "escritos de los hombres" marcados también por el género?

3. 2. Algunos conceptos

Aparte de estos problemas, no es inútil referirse en una breve introducción a algunos conceptos con los que opera la crítica feminista y que son de suma importancia para comprender su actitud general.

Toril Moi, una vez más, nos va a servir de guía. Y en este sentido, su trabajo de 1986 establece una distinción entre *feminista*, *hembra* (femenino como sexo biológico), y *femenino* (lo socialmente femenino), que no puede dejarse de lado a la hora de comprender el feminismo y sus implicaciones críticas. Así, *feminista*, según hemos visto antes, se refiere a la actitud política y sus manifestaciones críticas. Por lo que se refiere al *sexo*, el feminismo no tiene por qué confundirse con el hecho de que tengan que ser mujeres las escritoras o las practicantes de la crítica. Un hombre puede ser feminista. Una escritora puede no ser feminista, sino reproductora de las formas del patriarcado. *Femenino* y *masculino*, por su parte, designan los constructos sociales que asocian lo masculino y lo femenino con ciertas propiedades. En el caso de lo femenino, la modestia, pasividad, dulzura, humildad, etc.

3. 3. Conclusión

No se trata de 'sistematizar' las líneas que dirigen las investigaciones feministas, sino de dar una idea de sus preocupaciones. El feminismo es una manera de analizar, de leer y de interpretar los textos que ha conquistado un lugar reconocido en la crítica contemporánea, pues abre nuevas perspectivas en la comprensión de los mismos. Hasta el punto de que ya no extraña que el punto de vista feminista se adopte a la hora de interpretar la *Biblia*, por ejemplo (Fiorenza, 1992; Russell, 1995). Y en el último documento oficial de la

Iglesia Católica sobre interpretación de la *Biblia*, no falta el reconocimiento de la hermenéutica feminista (Pontificia Comisión Bíblica, 1993: 60-63), que se caracteriza por ser una hermenéutica de la sospecha (*"la historia ha sido escrita regularmente por los vencedores [...], es necesario no fiarse de los textos, sino buscar los indicios que revelan otra cosa distinta"*, pág. 61), y por atender a la sociología.

Tampoco falta la bibliografía en español sobre literatura española, desde el punto de vista feminista. Véase, por ejemplo: Ciplijauskaité (1984, 1988); Duarte Berrocal (1987); Durán y Rey (comps., 1987); R. El Saffar (1989); Kirkpatrick (1989, 1990); W. O. Muñoz (1992); Gascón Vera (1992); G. Nichols (1992); M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala y (coords., 1993); Chalupa (1994).Susana Reisz (1990) trata de la caracterización de la escritura femenina y de escritoras hispanoamericanas. El artículo de M.ª del Carmen Bobes Naves, "La novela y la poética femenina" (1994), hace una presentación general de la crítica feminista muy útil. Véanse también los trabajos de M.ª Ángeles Hermosilla (2008a) sobre teorías literarias feministas francesas ilustradas con escritoras españolas del siglo XX, y sobre la voz femenina en la lírica española actual (Hermosilla, 2008b); de Andrés Pociña (1989) sobre la crítica feminista ante Rosalía de Castro. La colección FEMINISMOS, de la Editorial Cátedra, hace accesibles en español los más interesantes títulos de la crítica feminista. Isabel Navas Ocaña (2009) presenta un imprescindible panorama de los estudios de crítica feminista referidos a la literatura española. No olvida la contextualización dentro de la crítica feminista internacional. Su información bibliográfica es muy útil y la abundancia de títulos da una idea de la vitalidad de los estudios feministas referidos a la literatura española. Textos clásicos del feminismo pueden leerse en español en las antologías de Neus Carbonell y Meri Torras (eds. 1999) y de Marina Fe (coord. 1999).

Bibliografía

ABEL, Elizabeth (comp.) (1982): *Writing and sexual difference*, Chicago, U. of Chicago Press.

– (1993): "Black writing, white reading: race and the politics of feminist interpretation", *Critical Inquiry*, 19, 470-498.

ABRAMS, Meyer Howard (1953): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, trad. Melitón Bustamante, Barcelona, Barral, 1975.

– (1977): "The Deconstructive Angel", *Critical Inquiry*, 3, 425-438; también en 1989: 237-252.

– (1989): *Doing things with texts. Essays in criticism and critical theory*, edited and with a Foreword by Michael Fisher, New York, London, Norton, 1991.

ACERO, Juan José (1989): "Derrida y algunas cuestiones de teoría lingüística: Derrida vs. Austin-Searle: ¿dos tradiciones en pugna?", *Anthropos*, suplemento 13 (*Jacques Derrida*), 123-126.

ADAMSON, Joseph (1993): "Deconstruction", "*Différance / différence*" en Makaryk, Irena R. (ed.), 1993: 25-31, 534-535.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1972): *Teoría de la literatura*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

– (1977): *Competencia lingüística y competencia literaria. Sobre las posibilidades de una poética generativa*, versión española de María Teresa Echenique, Madrid, Gredos, 1980.

– (1986): *Teoria da Literatura*, volume I, Coimbra, Almedina.

– (1986): "Para uma leitura deconstrutivista da poesia de Rosalía de Castro", *Actas del Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Universidad, II, 183-191.

ALARCOS LLORACH, Emilio (1973): *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 2.ª ed.

– (1976): *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar.

– (1996): "Un poema de Blas de Otero: *Lo fatal*", en Varios Autores, *Philologica (Homenaje al Profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 53-65.

ALONSO, Amado (1940): *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, 5.ª ed. (Reeditado en Madrid, Gredos, 1997).

– (1955): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1965, 3.ª ed.

ALONSO, Dámaso (1935): *La lengua poética de Góngora*, en *Obras Completas*, vol. V, 1978, 9-238.

– (1942): *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, en *Obras Completas*, vol. II, 1973, 871-1047.

– (1950): *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1971, 5.ª ed., reimpresión.

– (1972-1993): *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 10 vols.

ALONSO, Dámaso; BOUSOÑO, Carlos (1951): *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro)*, Madrid, Gredos.

ALONSO GALLO, Laura P.; CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar; LUIS MARTÍNEZ, Zenón (eds.) (1996): *La mujer. Del texto al contexto*, Huelva, Universidad.

ALONSO SCHÖKEL, Luis (1995): *El estilo literario. Arte y artesanía*, Bilbao, Ega-Mensajero.

ALONSO SCHÖKEL, Luis; ZURRO, Eduardo (1977): *La traducción bíblica: lingüística y estilística*, Madrid, Cristiandad.

ALVAR, Manuel (1977): *La estilística de Dámaso Alonso (Herencias e intuiciones)*, Salamanca, Universidad.

ÁLVAREZ DE MORALES MERCADO, Cristina (1996): *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom*, Granada, Universidad.

AMBROGIO, Ignazio (1973): *Formalismo y vanguardia en Rusia,* trad. de Vilma Vargas, Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela (edic. italiana, 1968).

ANDERSON, Danny J. (1989): "Deconstruction: Critical Strategy / Strategic Criticism", en Atkins y Morrow (eds.), 1989: 137-157.

ANGENOT, Marc; BESSIÈRE, Jean; FOKKEMA, Douwe; KUSHNER, Eva (dirs.) (1989): *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*, Paris, PUF. (Trad. esp., México, Siglo XXI, 1993).

ANTOINE, Gérald (1968): *Stylistique des formes et stylistique des thèmes, ou le stylisticien face à l'ancienne et à la nouvelle critique*, en Poulet, G. (ed.), 1968: 240-264.

ARGENTE, Joan A. (ed.) (1971): *El Círculo de Praga*, trad. y prólogo de Joan A. Argente, Barcelona, Anagrama.

ARMENGAUD, Françoise (1985): *La pragmatique*, Paris, PUF.

ASENSI, Manuel (1987): *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*, Madrid, Hiperión.

– (ed.) (1990): *Teoría literaria y deconstrucción*, estudio introductorio, selección y bibliografía de Manuel Asensi, Madrid, Arco Libros.

– (1991): "Retórica y deconstrucción: Textos y parásitos en J. Hillis Miller", en Varios Autores, *Retórica y poética*, Cádiz, Seminario de Teoría de la literatura, 75-86.

– (1996): *Literatura y filosofía*, Madrid, Síntesis, reimpresión.

– (1999): "Retórica y poesía contemporánea (Bousoño lector de Lorca)", *Prosopopeya*, 1, 155-196.

– (2000): "Sobre una de las consecuencias del heterismo en la teoría literaria", *Prosopopeya*, 2, 141-159.

– (2006): *Los años salvajes de la teoría*, Valencia, Tirant lo Blanch.

ATKINS, G. Douglas (1994): "Hartman, Geoffrey H.", en Groden, M. y Kreiswirth, M. (eds.) 1994: 365-367.

ATKINS, G. Douglas; MORROW, Laura (eds.) (1989): *Contemporary Literary Theory*, Macmillan, The University of Massachusetts Press.

AUCOUTURIER, Michel (1994): *Le formalisme russe*, Paris, PUF (Col. Que sais-je? 2880).

AULLÓN DE HARO, Pedro; ABASCAL, M.ª Dolores (eds.) (2006): *Teoría de la lectura*, Málaga, Analecta Malacitana, anejo 61.

AUSTIN, John L. (1962): *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Buenos Aires, Paidós, 1971.

BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio (1971): *La estilística de Dámaso Alonso*, Sevilla, Universidad, 1972, 2.ª ed. corregida.

BAJTIN, Mijail M. (1963): *Problemas de la poética de Dostoiesvki*, trad. de Tatiana Bubnova. México, FCE, 1986.

– (1965): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral, 1974. (Reedición en Madrid, Alianza Editorial, 1987).

– (1975): *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978 [*Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989].

– (1979): *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, preface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984. [*Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982].

BAJTIN, Mijail (Pavel N. Medvedev) (1928): *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, trad. de Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

BALLY, Charles (1909): *Traité de stylistique française*, Genève-Paris, Librairie Georg et Cie-Klincksieck, 1951, 2 vols., 3.ª ed.

– (1926): *El lenguaje y la vida*, trad. de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1977, 7.ª ed.

BARTHES, Roland (1953): *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, ver 1972.

– (1954): *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, 1974 (trad. esp. Jorge Ferreiro, México, FCE, 1988).

– (1957): *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970 (trad. Madrid, Siglo XXI, 1980, 2.ª ed.; 2000, 3.ª ed.).

– (1963): *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1979 (trad., precedida de "La posteridad del libro de Barthes" por Jaime Moreno Villarreal, México, Siglo XXI, 1992).

– (1964a): *Essais critiques*, Paris, Seuil (trad. esp. de Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1967; y seguido de "La escritura misma: sobe Roland Barthes", por Susan Sontag, 1983).

– (1964b): "Éléments de sémiologie", *Communications*, 4. Paris, Seuil, 91-135 (trad. esp. Alberto Méndez, Madrid, A. Corazón, 1971).

– (1966): *Critique et vérité*, Paris, Seuil (trad. esp. José Bianco, México, Siglo XXI, 1972).

– (1967): *Système de la mode*, Paris, Seuil (trad., Barcelona, Gustavo Gili, 1978; Buenos Aires, Paidós, 2003).

– (1970a): *S/Z*, Paris, Seuil (trad. esp. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1980).

– (1970b): *L'empire des signes*, Genève, Skira; Paris, Flammarion, 1980 (trad. esp. e introducción de Adolfo García Ortega, Madrid, Mondadori, 1991).

– (1970c): "Par où commencer?", *Poétique*, 1, 3-9 (trad. esp. en 1972: 205-221; y 1974).

– (1971): *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil (trad. esp. Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 1997).

– (1972): *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil (trad. esp. Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973).

– (1973): *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil (trad., México, Siglo XXI, 1974).

– (1974): *¿Por dónde empezar?*, edición a cargo de Félix de Azúa, trad. Francisco Llinás, Barcelona, Tusquets.

– (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil (trad., Barcelona, Kairós, 1978; trad. esp. Julieta Sucre, Barcelona, Paidós, 2004).

– (1977): *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil (trad., México, Siglo XXI, 1982; 1989, 7.ª ed.).

– (1978): *Leçon*, Paris, Seuil (trad. *El placer del texto*, trad. Nicolás Rosa, seguido de *Lección inaugural*, trad. Óscar Terán México, Siglo XXI, 1984; estudio preliminar y revisión de la traducción por José Miguel Marinas, 2007).

– (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil (trad., Barcelona, Paidós, 1997).

– (1981): *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil (trad., México, Siglo XXI, 1983; Buenos Aires, Siglo XXI, 2005).

– (1982): *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil (trad., Barcelona, Paidós, 1986; 1992, 2.ª ed.).

– (1984): *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil (*El susurro del lenguaje,* trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987, 2009).

– (1985): *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil (trad. esp. Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1990, 2009).

– (1987): *Incidents*, Paris, Seuil (trad. esp. Jordi Llovet, Barcelona, Anagrama, 1987).

– (1993-1995): *Oeuvres Complètes*, édition établie et presentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 3 vols.

– (2002a): *Oeuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 5 vols.

– (2002b): *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil, IMEC.

– (2002c) *Le neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil, IMEC (trad. esp. Patricia Wilson, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004).

BARTHES, Roland, y otros (1970): *Estructuralismo y literatura*, selección de José Sazbón, Buenos Aires, Nueva Visión.

BEAUVOIR, Simone de (1949): *El segundo sexo*, trad. Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 2000, 2 vols.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2003): "Bajtin y la nueva historia literaria", en Bénédicte Vauthier y Pedro M. Cátedra (eds.), *Mijail Bajtin en la encrucijada de la hermenéutica y las ciencias humanas*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 119-139.

BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques (1991): *Jacques Derrida*, trad. M.ª Luisa Rodríguez Tapia, prólogo de Manuel Garrido, Madrid, Cátedra, 1994.

BERMAN, Art (1988): *From the New Criticism to Deconstruction. The reception of structuralism and post-structuralism*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

BERNÁRDEZ, Enrique (1982): *Introducción a la lingüística del texto*, Madrid, Espasa-Calpe.

– (ed.) (1987): *Lingüística del texto*, Madrid, Arco Libros.

BLANCHOT, Maurice (1959): *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1971): "La estilística hispánica: esquema para un estudio de su rechazo de la historia", *Actas del XII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica*, Bucarest, Tomo II, 691-697.

BLESA, Túa (1998): *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Anexos de Tropelías.

– (2000): "Textimoniar", *Prosopopeya*, 2, 75-91.

BLOOM, Harold (1973): *The anxiety of influence. A theory of poetry*, New York, Oxford U. P. [*La angustia de las influencias*, trad. Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila (1977), 1991, 2.ª ed.; *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, trad. Antonio Lastra y Javier Alcoriza, Madrid, Trotta, 2009].

– (1974): *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*, trad. M. Antolín, Barcelona, Barral.

– (1975a): *A map of misreading*, New York, Oxford U. P. [*Una mappa della dislettura*, trad. di Alessandro Atti e Filippo Rosati, Milano, Spirali Edizioni, 1988].

– (1975b): *Kabbalah and criticism*, New York, Seabury Press [*La Cábala y la crítica*, trad. anónima, Caracas, Monte Ávila, (1979) 1992, 2.ª ed.].

– (1979): "The breaking of form", en Varios Autores, 1979: 1-37.

– (1987): *La forte luce del canonico. Kafka, Freud e Scholem, revisionisti della cultura e del pensiero ebraici*, trad. di Alessandro Atti, Milano, Spirali, 1989.

– (1989): *Poesía y creencia*, trad. Luis Cremades, Madrid, Cátedra, 1991.

– (1994): *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1995.

– (2000): *Cómo leer y por qué*, trad. Marcelo Cohen, Barcelona, Anagrama.

BOBES NAVES, Carmen (1985): "Lecturas del Cántico Espiritual desde la estética de la recepción", en Varios Autores, *Simposio sobre San Juan de la Cruz* [Ávila, 1985], Ávila, 1986, 13-51.

– (1994): "La novela y la crítica feminista", *Signa*, 3, pp. 9-56.

BOGATYREV, Petr (1938): "Les signes du théâtre", trad. del checo de Marguerite Derrida, *Poétique*, 8 (1971), 517-530.

BOSQUE, Ignacio (1979): "En torno a la llamada 'poética generativa'", *1916*, II, 115-124.

BOUSOÑO, Carlos (1950): *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977, 3.ª ed.

– (1952): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, 2 vols., 5.ª ed. muy aumentada, versión definitiva.

BRADFORD, Richard (1994): *Roman Jakobson. Life, Language, Art*, London, Routledge.

BRANDIST, Craig (2002): *The Bakhtin circle: philosophy, culture and politics*, London, Pluto.

BRAWER, Anna (1990): "Virginia Woolf: de la ventana y del enigma", en G. Colaizzi (ed.), 1990: 143-152.

BREMOND, Claude (1973): *Logique du récit*, Paris, Seuil.

BREMOND, Claude; PAVEL, Thomas (1998): *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critique d'une fiction*, Paris, Albin Michel.

BRIESEMEISTER, Dietrich (1984): "La recepción de la literatura española en Alemania en el siglo XVIII", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 285-310.

BROOKS, Cleanth (1974): "El historiador selvático de Keats: La historia sin notas", en Wilbur Scott, *Principios de crítica literaria* [1962], trad. Jaume Reig, Barcelona, Laia, 204-217.

BROOKS, Peter (1994): "Aesthetics and Ideology: What Happened to Poetics?", *Critical Inquiry*, 20 (3), 509-523.

BRUNEAU, Charles (1951): "La stylistique", *Romance Philology*, V, I, 1-14.

BRUSS, Elisabeth W. (1974): "L'autobiographie considerée comme acte littéraire", *Poétique*, 17, 14-26.

BUBNOVA, Tatiana (1980): "El espacio de Mijail Bajtin: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, 87-114.

CABANILLES SANCHÍS, Antonia (1989): "Cartografías del silencio. La teoría literaria feminista", en Aurora López y M.ª Ángeles Pastor (eds.), 1989: 13-24.

– (1991): "La poética formalista: su contribución a la teoría literaria del siglo XX", en Varios Autores, *Retórica y Poética*, Cádiz: Seminario de Teoría de la Literatura, 87-95.

CÁCERES SÁNCHEZ, Manuel (ed.) (1993): "Iuri Lotman y la escuela semiótica de Tartu-Moscú treinta años después", *Discurso*, 8.

– (ed.) (1997): *En la esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman*, Valencia, Ediciones Episteme.

CALIN, William (2007): *The Twentieth Century Humanist Critics. From Spitzer to Frye*, Toronto, University of Toronto Press.

CALVET, Louis-Jean (1990): *Roland Barthes. 1915-1980*, Paris, Flammarion. (Trad. Barcelona, Gedisa, 1992).

CARBONELL, Neus; TORRAS, Meri (eds.) (1999): *Feminismos literarios*, compilación de textos y bibliografía, Madrid, Arco Libros.

CASTELLET, José María (1957): *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona, Seix Barral (Edición crítica al cuidado de Laureano Bonet, Barcelona, Ediciones Península, 2001).

CEDERNA, Camilla Maria (1989): "Derrida e la critica decostruttiva americana", *Lingua e Stile*, XXIV, 1, 159-170.

CERVENKA, Miroslav (1989): "Sobre el artefacto en la literatura", trad. del checo de Desiderio Navarro, *Criterios* (La Habana), 29 (1991), 115-133.

CHALUPA, Federico A. (1994): *Espacio excéntrico: textos hispanoamericanos, desconstrucción y feminismo*, Madrid, Editorial Pliegos.

CHANGE (1969): *Le Cercle de Prague*, n.º 3, Paris, Seuil.

CHANGE (1973): *La critique générative*, n.º 16-17, Paris, Seghers/Laffont.

CHARLES, Michel (1985): *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil.

CHASE, Cynthia (1994): "Paul de Man", en Groden, M. y Kreiswirth, M. (eds.) 1994: 194-197.

CHATMAN, Seymour (ed.) (1971): *Literary style: A Symposium*, London, Oxford U. P.

CHEVALIER, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner.

CHICHARRO, Antonio (2006): "Sociología de la recepción y la lectura (aspectos introductorios)", en P. Aullón de Haro y M.ª Dolores Abascal (eds.) 2006: 289-308.

CHOMSKY, Noam (1965): *Aspects de la théorie syntaxique*, trad. Jean-Claude Milner, Paris, Seuil, 1971 (Traducción esp. Madrid, Aguilar, 1970).

– (1977): *Dialogues avec Mitsou Ronat*, Paris, Flammarion.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1984): *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa.

– (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.

CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA (1929): *Tesis de 1929*, trad. y bibliografía de María Inés Chamorro, Madrid, A. Corazón, 1970. (Otra trad. en Joan A. Argente (ed.) 1971: 30-64).

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael (1984): *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass., London, The Belknap Press of Harvard U. P.

CLERC, Thomas (2002): "Collection Roland Barthes", en el catálogo de la exposición *RB*, Paris, Seuil, 61-65.

COHEN, Jean (1966): *La estructura del lenguaje poético*, trad. Martín Blanco Álvarez, Madrid, Gredos, 1970.

COHEN, Keith (1972): "Le *New Criticism* aux États Unis", *Poétique*, 10, 207-243.

COHEN, Ralph (ed.) (1989): *The Future of Literary Theory*, New York, Routledge.

COLAIZZI, Giulia (ed.) (1990): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra.

COLLIER, Peter; GEYER-RYAN, Helga (eds.) (1990): *Literary Theory Today*, Cambridge, Polity Press.

COMUNICACIÓN (ed.) (1972): *Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético*, trad. Gloria Kue, Madrid, Alberto Corazón.

COMMUNICATIONS (Paris, Seuil) (1964): 4, *Recherches sémiologiques*.

– (1966): 8, *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit*.

– (1968): 11, *Le vraisemblable*.

– (1970): 16, *Recherches rhétoriques*.

– (1982): 36, *Roland Barthes*.

COQUET, Jean-Claude (1972): *Poética y lingüística*, en A.-J. Greimas (ed.), *Ensayos de semiótica poética*, trad. Carmen de Fez y Asunción Rallo, Barcelona, Planeta, 1976, 37-59.

COQUET, Jean-Claude; ARRIVÉ, Michel (1979): "La sémiotique en France", en A. Helbo (ed.), *Le champ sémiologique*, Bruxelles, Complexe, I 1 –29: J 1-26.

CORNILLON, Susan Koppelman (ed.) (1972): *Images of women in fiction: feminist perspectives*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1973, ed. rev.

CORTI, Maria; SEGRE, Cesare (a cura di) (1980): *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, ERI.

CRANE, R. S. (ed.) (1952): *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, Chicago, Chicago U. P.

CRESPO MATELLÁN, Salvador (1984): "Lingüística generativa y poética", *Anuario de Estudios Filológicos* (Universidad de Extremadura), VII, 95-115.

CRESSOT, Marcel (1947): *Le style et ses techniques. Préccis d'analyse stylistique*, mise à jour par Laurence James, Paris, PUF, 1976, 9.ª ed.

CRIADO, Ninfa (2001): "La gramática del texto literario: la aportación de E. Alarcos", en Varios Autores, *Indagaciones sobre la lengua. Estudios... en memoria de Emilio Alarcos*, Sevilla, Universidad, 43-56.

CRITIQUE (Paris) (1982): n.º 423-424, *Roland Barthes*.

CROCE, Benedetto (1902): *Estética*, trad. Ángel Vegue Goldoni, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

– (1912): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*, versión castellana corregida por el autor de José Sánchez-Rojas, prólogo de Miguel de Unamuno, Madrid, Librería de Francisco Beltrán.

– (1926): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*, segunda edición española corregida y aumentada, conforme a la quinta edición italiana, por Ángel Vegue y Goldoni, con un prólogo de Miguel de Unamuno, Madrid, Francisco Beltrán.

– (1938): *Breviario de estética*, trad. José Sánchez Rojas, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, 7.ª ed.

– (1997): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, edición de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón sobre la versión de Ángel Vegue i Goldoni, Málaga, Editorial Ágora.

CULLER, Jonathan (1975): *La poética estructuralista*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1978.

– (1982): *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica del estructuralismo*, trad. Luis Cremades, Madrid, Cátedra, 1984 [Reseña de Cristina de Peretti, en *ARBOR*, n.º 471, 113-117].

– (1983): *Barthes*, trad. Pablo Rosenblueth, México, FCE, 1987.

– (1988): "La crítica postestructuralista", trad. Desiderio Navarro, *Criterios*, 21-24 (1987-1988), 33-43.

– (1989): "La littérarité", en Angenot, M. y otros (eds.), 1989: 31-43.

– (1989a): "Paul de Man's Contribution to Literary Criticism and Theory", en R. Cohen (ed.) 1989: 268-279.

CUNNINGHAM, Valentine (1993): "Logocentrism", en Makaryk, Irena R. (ed.), 1993: 583-585.

DAIX, Pierre (1968): *Nueva crítica y arte moderno*, trad. Ignacio Romero de Solís, edición castellana revisada y ampliada por el autor, Madrid, Fundamentos, 1971.

DÄLLENBACH, Lucien (1979): "Actualité de la recherche allemande", *Poétique*, 39, 258-260.

DE BOLLA, Peter (1988): *Harold Bloom. Towards historical rhetorics*, London, Routledge.

DE MAN, Paul (1971): *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary cristicism*, second edition, revised, London, Methuen, [1983] 1986 second printing [*Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, traducción y edición de Hugo Rodríguez-Vecchini, Jacques Lezra, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991].

– (1979): *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, London, Yale U. P. [*Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, trad. Enrique Lynch, Barcelona, Lumen, 1990].

– (1979a): "La autobiografía como desfiguración", trad. Ángel G. Loureiro, *Anthropos*, suplementos, 29, Barcelona, 1991, 113-118.

– (1984): *The rhetoric of romanticism*, New York, Columbia U. P.

– (1986): *The resistance to theory*, Minneapolis, U. of Minnesota Press. [*La resistencia a la teoría*, trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés, Madrid, Visor, 1990].

– (1989): *Critical writings, 1953-1978*, Minneapolis, U. of Minnesota P. [*Escritos críticos (1953-1978)*, trad. Javier Yagüe Bosch, Madrid, Visor, 1996].

– (1996): *Aesthetic ideology*, Minneapolis, U. of Minnesota P. [*La ideología estética*, trad. Manuel Asensi y Mabel Richart, Madrid, Cátedra, 1998].

DELLA VOLPE, Galvano (1967): "Ajustes de cuentas con los formalistas rusos", en *Crítica de la ideología contemporánea*, trad. M.ª Ester Benítez, Madrid, A. Corazón, 1970, 139-155.

DERRIDA, Jacques (1967): *De la grammatologie*, Paris, Minuit [*De la gramatología*, trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971].

– (1967b): *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil [*La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989].

– (1967c): *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF [*La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, trad. y prólogo de Patricio Peñalver, Valencia, Pre-Textos, 1985].

– (1968): *La différance*, en TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 41-66.

– (1971): "Sémiologie et grammatologie", en Kristeva, J.; Rey-Debove, J.; Umiker, D. J. (eds.), *Essays in semiotics. Essais de sémiotique*, The Hague, Paris, Mouton, 11-27.

– (1972): *Dos ensayos*, Barcelona, Anagrama (Contiene la traducción de dos de los estudios incluidos en *L'écriture et la différence* (1967): *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*, trad. Eugenio Trías; y *El*

teatro de la crueldad y la clausura de la representación, trad. Alberto González Troyano).

– (1972a): *La Dissémination*, Paris, Seuil [*La diseminación*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1975].

– (1972b): *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit [*Márgenes de la filosofía*, trad. anónima, Madrid, Cátedra, 1989].

– (1986): *Mémoires for Paul de Man*, Columbia University Press [*Memorias para Paul de Man*, trad. Carlos Gardini, Barcelona, Gedisa, 1989].

– (1987): "Algunas preguntas y respuestas", en Fabb, N. y otros (eds.), *La lingüística de la escritura*, trad. Javier Yagüe Bosch, Madrid, Visor, 1989, 259-269.

– (1988): *Como el ruido del mar en lo hondo de una caracola*, en la traducción española de 1986: 157-247.

– (1995): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte, Madrid, Editorial Trotta, 1997.

– (1999a): *No escribo sin luz artificial*, trad. Rosario Ibáñez y María José Pozo, Valladolid, cuatro ediciones.

– (1999b): "*A self-unsealing poetic text*. Poétique et politique du témoignagne", *Prosopopeya*, 1, pp. 115-151.

DETWILER, Louise A. (1998): "Deconstructing the role of love in two of Pablo Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*", *Hispanofila*, 122, 85-93.

DI GIROLAMO, Costanzo (1978): *Teoría crítica de la literatura*, trad. Alejandro Pérez, Barcelona, Crítica, 1982.

DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam; ZAVALA, Iris M. (coords.) (1993): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos; Madrid, Comunidad de Madrid.

DÍEZ BORQUE, J. M. (coord.) (1985): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus.

DOLEŽEL, Lubomír (1964): *Vers la stylistique structurale*, en J. Sumpf, 1971: 153-162.

– (1986): "Semiotics of Literary Communication", *Strumenti Critici*, n. s. 1, 5-48.

– (1990): *Occidental Poetics: tradition and progress*, Lincoln and London, University of Nebraska Press (*Historia breve de la poética*, versión española de Luis Alburquerque, Madrid, Síntesis, 1997).

– (1993): "Semiotic poetics of the Prague School (Prague School)", en Irena R. Makaryk (ed.), 1993: 179-183.

– (1994): "Prague School Structuralism", en Michael Groden and Martin Kreiswirth (eds.), 1994: 592-595.

– (2000): "Poststructuralism: A View from Charles Bridge", *Poetics Today*, 21, 4, 633-652.

DOMERC, Jean (1969): "La glossématique et l'esthétique", *Langue Française*, 3, 102-105.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1981): "Literatura y actos de lenguaje", *Anuario de Letras* (México), XIX, 89-132. (También en 2001: 11-50).

– (1984): "Sobre algunos trabajos de los formalistas rusos en sus versiones castellanas", *Epos* (Revista de Filología, UNED), I, 271-276.

– (1988): *Métrica y poética*, Madrid, UNED (Cuadernos de la UNED, 49), 2.ª ed. 2010.

– (1993): *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid, Gredos.

– (2001): *Estudios de teoría literaria*, Valencia, Tirant Lo Blanch.

DOUBROVSKY, Serge (1966): *Pourquoi la "Nouvelle Critique". Critique et objectivité*, Paris, Denoël/Gonthier.

DUARTE BERROCAL, M.ª Isabel (1987): "Juan Valera y la visión de la mujer finisecular", en López Beltrán, M.ª T. *et alt.*, *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*, Málaga, Diputación, 133-153.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan (1972): *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil (Trad. Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974).

DURÁN; María Ángeles; REY, José Antonio (comps.) (1987): *Literatura y vida cotidiana*, Zaragoza, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid.

EAGLETON, Terry (1988): *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, México, FCE.

ECO, Umberto (1962): *Obra abierta*, trad. Roser Berdagué, Barcelona, Editorial Ariel, 1990, 3.ª ed.

– (1968): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, trad. Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Lumen, 1978.

– (1968a): *La definición del arte*, trad. R. de la Iglesia, Barcelona, Martínez Roca, 1987.

– (1970): *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, translated by Hugh Bredin, London, Radius, 1988.

– (1976): *Tratado de semiótica general*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1977.

– (1979): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1987, 2.ª ed.

– (1987): *Arte y belleza en la estética medieval*, trad. Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen, 1997.

– (1987a): "El extraño caso de la *intentio lectoris*", trad. Consuelo Vázquez de Parga, *Revista de Occidente*, 69, 5-28.

– (1990): *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992.

– (1991): "Los límites de la interpretación", trad. Consuelo Vázquez de Parga, *Revista de Occidente*, 118, 5-24.

– (1992): *Interpretación y sobreinterpretsción*, compilación de Stefan Collini, trad. Juan Gabriel López Guix, Cambridge, C. University Press, 1995.

EDE, Lisa; Cheryl GLENN; Andrea LUNSFORD (1995): "Border crossing: intersections of rhetoric and feminism", *Rhetorica*, XIII, 4, 401-441.

EL SAFFAR, Ruth (1989): "La literatura y la polaridad masculino / femenino", en Reyes, G. (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, Ediciones El Arquero, 229-284.

ELAM, Diane (1994): *Feminism and deconstruction. Ms. en Abyme*, London, Routledge.

ELIOT, T. S. (1968): *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral [1955].

– (1967): *Criticar al crítico y otros escritos*, trad. Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza Editorial.

ELLIS, John M. (1988): "What does deconstruction contribute to theory of criticism?", *New Literary History*, 19, 359-379.

ENDO, Paul (1993): "Harold Bloom", en Makaryk, Irena R. (ed.), 1993: 257-258.

ENKVIST, Nils Erik (1964): *Para definir el estilo: Ensayo de lingüística aplicada*, en Enkvist, Spencer y Gregory, 1964: 17-74.

– (1985): "Estilística, lingüística del texto y composición", en Bernárdez, E. (ed.) 1987: 131-150.

ENKVIST, N. E.; SPENCER, J.; GREGORY, M. (1964): *Lingüística y estilo*, trad. Julio Rodríguez Puértolas y Carmen C. de Rodríguez Puértolas, Madrid, Cátedra, 1974.

ERLICH, Victor (1974): *El formalismo ruso*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral (1.ª ed. inglesa, 1955).

ESKIN, Michael (2000): "Bakhtin on poetry", *Poetics Today*, 21, 2, 379-391.

FARIÑA BUSTO, M.ª Jesús; SUÁREZ BRIONES, Beatriz (1994): "La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad", en *Semiótica y modernidad*, Actas del Simposio de la AES, La Coruña, Universidad, 321-331.

FAYE, Jean Pierre (1969): "Entretien avec Jan Mukařovský", *Change*, 3, 65-68.

FE, Marina (coord.) (1999): *Otramente: lectura y escritura feminista*, México, FCE.

FELPERIN, Howard (1985): *Beyond deconstruction. The uses and abuses of literary theory*, Oxford, Clarendon Press, 1987, reprinted.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1958): *Idea de la estilística*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1976.

FERRARIS, Maurizio (2006): *Jackie Derrida. Retrato de memoria*, trad. Bruno Mazzoldi, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007.

FIORENZA, Elisabeth Schüssler (1992): *Pero ella dijo. Prácticas feministas de interpretación bíblica*, trad. Eva Juarros Daussá, Madrid, Trotta, 1996.

FISH, Stanley (1980): *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Cambridge, Harvard University Press.

FLYDAL, Leiv (1962): "Les instruments de l'artiste en langage", *Le Français Moderne*, 30, 161-171, y en Pierre Guiraud, Pierre Kuentz (eds.), 1970: 131-135.

FOKKEMA, Douve W.; IBSCH, Elrud (1981): *Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo. Marxismo. Estética de la recepción. Semiótica*, trad. Gustavo Domínguez, Madrid, Cátedra.

FOREST, Philippe (1995): *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, París, Seuil.

FOUQUES, Bernard; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Antonio (eds.) (1998): *Imágenes de mujeres. Images de femmes*, Granada, Universidad de Caen (Laboratoire d'Études Italiennes, Ibériques et ibéroa-amériqcaines. I.E.I.A.).

FOWLER, Roger (ed.) (1966): *Essays on style and language: Linguistic and Critical Approaches to Literary Style*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970.

– (1975): *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics*, Oxford, Basil Blackwell.

– (1981): *La literatura como discurso social*, trad. M.ª Francisca Rodríguez Álvarez, Alcoy, Editorial Marfil, 1988.

FREUND, Elizabeth (1987): *The Return of the Reader. Reader-Response Criticism*, London-New York, Methuen.

FREUNDLIEB, Dieter (1997): "Paul de Man's postwar criticism: the pre-deconstructionist phase", *Neophilologus*, LXXXI, 2, 165-186.

GALAN, Frantisek W. (1984): *Las estructuras históricas. El proyecto de la escuela de Praga. 1928-1946*, traducción María Luisa Puga, México, Siglo XXI, 1988.

GALVÁN, Luis (2001): *El 'Poema del Cid' en España, 1779-1936: recepción, mediación, historia de la filología*, Pamplona, EUNSA.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1973): *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (1998): *La escuela de Chicago: historia y poética*, Madrid, Arco Libros.

– (ed.) (2000): *Neoaristotélicos de Chicago*, estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía de Javier García Rodríguez, prólogo de Wayne C. Booth, Madrid, Arco Libros.

GARIANO, Carmelo (1968): *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*, Madrid, Ediciones Alcalá.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1974): "Presente y futuro de la estilística (notas al hilo de lecturas)", *Revista Española de Lingüística*, IV, 1, 207-218.

– (1978): "Todavía sobre las funciones externas del lenguaje", *Revista Española de Lingüística*, VIII, 2, 461-480.

– (1982): *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, CSIC.

– (ed.) (1987): *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus.

– (1995): "Los excesos de la deconstrucción (A propósito del *Libro de J.* de Harold Bloom)", *Revista de Literatura*, 114, 567-573.

– (1996): "Texto: consistencia del código lingüístico y dimensión social. Rasgos del la doctrina de Iuri Lotman", en Varios Autores, *Philologica (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 209-223.

– (1997): "La semiótica en mil palabras", *Nueva Revista,* 53, 126-130.

– (2000): *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, con la colaboración de Antonio Garrido y Ángel García Galiano, Madrid, Síntesis; 2004, 3.ª ed. corregida y aumentada.

GARVIN, Paul L. (ed.) (1964): *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, selected and translated from the original Czech by Paul L. Garvin, Washington, Georgetown University Press.

GASCHÉ, Rodolphe (1986): *Le tain du miroir. Derrida et la philosophie de la réflexion*, trad. Marc Froment-Meurice, Paris, Galilée, 1995.

GASCÓN VERA, Elena (1992): *Un mito nuevo: la mujer como sujeto / objeto literario*, Madrid, Editorial Pliegos.

GAVALDA ROCA, José V. (1991): "La poética del Círculo de Bajtin", en Varios Autores, *Retórica y poética*. Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, 175-184.

GENETTE, Gérard (1966): *Figures I*, Paris, Seuil, 1976 (*Figuras. Retórica y estructuralismo*, trad. Nora Rosenfeld y M.ª Cristina Mata, Córdoba, Nagelkop, 1970).

– (1968): "Raisons de la critique pure", en Georges Poulet (ed.), 1968: 187-2 14; también en 1969: 7-22.

– (1969): *Figures II*, Paris, Seuil, 1979.

– (1972): *Figures III*, Paris, Seuil. (Trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989).

– (1976): *Mymologiques. Voyage en Cratylie,* Paris, Seuil.

– (1979): *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.

– (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (Trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989).

– (1983): *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil (Trad. Marisa Fernández Tapia, Madrid, Cátedra, 1993).

– (1987): *Seuils*, Paris, Seuil.

– (1989): "Le statut pragmatique de la fiction narrative", *Poétique*, 78, 237-249.

– (1991): *Fiction et diction*, Paris, Seuil (Trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1993).

– (ed.) (1992): *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Seuil.

– (1994): *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil (Trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1997).

– (1997): *L'oeuvre de l'art. 2. La relation esthétique*, Paris, Seuil (Trad. Juan Vivanco, Barcelona, Lumen, 2000).

– (1999): *Figures IV*, Paris, Seuil.

– (2001): "Peut-on parler d'une critique immanente", *Poétique*, 126, 131-150.

– (2002): *Figures. V*, Paris, Seuil.

– (2003): "Fiction et diction", *Poétique*, 134, 131-139.

– (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction,* Paris, Seuil (Trad. Carlos Manzano, Barcelona, Reverso, 2006).

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan (1979): *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, Yale University Press, 1984 (*La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, 1998).

– (1989): "The mirror and the vamp: reflections on feminist criticism", en R. Cohen (ed.), 1989: 144-166.

GILET, Peter (1998): *Vladimir Propp and the Universal Folktale. Recommissioning an Old Paradigm-Story as Imitation*, New York, P. Lang.

GLUSBERG, Jorge (ed.) (1991): *Deconstruction. A student guide*, London, Academy Editions.

GNUTZMANN, Rita (1994): *Teoría de la literatura alemana. La teoría literaria alemana*, Madrid, Síntesis.

GÓMEZ-MORIANA, Antonio (1988): "Bajtin y Adorno frente a la autonomía (relativa) de lo literario", *Revista de Occidente*, 90, 63-78.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (2006): "Origen y formación de la lectura moderna en la Edad Media (siglos XIII-XIV)", en P. Aullón de Haro y M.ª Dolores Abascal (eds.), 2006: 53-100.

GORMAN, David (1999): "The use and abuse of speech-act theory in criticism", *Poetics Today*, 20, 1, 93-119.

GRANDE ROSALES, María Ángeles (1994): *Proyección crítica de Bajtin: la articulación de una contrapoética*, Granada, Universidad.

GRAY, Bennison (1969): *El estilo: el problema y su solución*, trad. Julio Rodríguez Puértolas y Carmen C. de Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia, 1974.

GREIMAS, Algirdas-Julien (1966): *Sémantique structurale*, Paris, Larousse (Versión española de Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1973).

– (1970): *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil (Trad. Salvador García Bardón y Federico Prados Sierra, Madrid, Fragua, 1973).

– (1976): *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil (Trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1983).

– (1983): *Du sens. II*, Paris, Seuil (Versión española de Esther Diamante, Madrid, Gredos, 1989).

GREIMAS, A.-J. (ed.) (1972): *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse (*Ensayos de semiótica poética*, trad. Carmen de Fez y Asunción Rallo, Barcelona, Planeta, 1976).

GREIMAS, A.-J.; COURTÈS, J. (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Madrid, Gredos, 1982).

GRODEN, Michael; KREISWIRTH, Martin (eds.) (1994): *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore, The J. H. U. Press.

GRONDIN, Jean (2002): *Introducción a la hermenéutica filosófica*, prólogo de Hans-Georg Gadamer, trad. Ángela Ackermann Pilári, Barcelona, Herder, 2.ª ed.

GROUPE M. I. (1970): *Rhétorique générale*, Paris, Larousse (Trad. Juan Victorio, Barcelona, Paidós, 1987).

– (1977): *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe.

GUIRAUD, Pierre (1955): *La stylistique*, Paris, PUF, 1975, 8.ª ed. (Trad. Marta G. de Torres Agüero, Buenos Aires, Nova, 1967).

– (1969): *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck.

GUIRAUD, Pierre; KUENTZ, Pierre (eds.) (1970): *La stylistique. Lectures*, Paris, Klincksieck, 1975.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (1995): "The future of literary studies?", *New Literary History*, 26, 3, 499-518.

GUMBRECHT, H. U., y otros (1971): *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, trad. de Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León, Salamanca, Anaya.

GÜNTHNER, Franz (1970): "Le *New Criticism*", *Langue Française*, 7, 96-101.

HARTMAN, Geoffrey H. (1964): *Wordsworth's poetry 1787-1815*, New Haven, Yale U. P., 1977, 6.ª impresión.

– (1975): "El destino de la lectura", en Asensi, M. (ed.), 1990: 217-249.

– (1976): "La voix de la navette. Ou le langage consideré du point de vue de la littérature", *Poétique*, 28, 398-412.

– (1979): "Words, wish, worth: Wordsworth", en Varios Autores, 1979: 177-216.

– (1980): *Criticism in the wilderness. The study of literature today*, New Haven, Yale U. P.

– (1989): "The state of the art of criticism", en Ralph Cohen (ed.), 1989: 86-101.

– (1992): *Lectura y creación*, introducción y traducción de Xurxo Leboreiro Amaro, Madrid, Tecnos.

– (1995): "On traumatic knowledge and literary studies", *New Literary History*, 26, 537-564.

HATZFELD, Helmut (1955): *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*, Madrid, Gredos.

– (1956): "Métodos de investigación estilística", *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), XIV, 53, 43-65.

– (1975): *Estudios de estilística*, Barcelona, Planeta.

HAVRANEK, Bohuslav (1932): *The Functional Differentiation of the Standard Language*, en Paul L. Garvin (ed.), 1964: 3-16.

HAYMAN, David (1973): "Au-delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes", *Poétique*, 13, 70-94.

HEATH, Stephen (1974): *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*, Paris, Fayard.

HERMAN, David (1997): "Ingarden and the Prague School", *Neophilologus*, LXXXI, 4, 481-487.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.ª Ángeles (2008a): "Las teorías literarias feministas francesas: algunos ejemplos en escritoras españolas del siglo XX", en Blas Sánchez Dueñas y M.ª José Porro Herrera (coords.), *Análisis feminista de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*, Córdoba, Universidad, 33-50.

– (2008b): "La voz femenina en la lírica española actual", en Varios Autores, *Teoría y análisis de los discursos literarios*, Salamanca, Universidad, 187-195.

HERNÁNDEZ VISTA, Eugenio (1982): *Principios y estudios de estilística estructural aplicados al latín y al español*, Granada, Universidad.

HESSE, Everett W. (1995): "Langage power in *La vida es sueño*: a speech act approach", *Crítica Hispánica* (Duquesne University), XVII, 2, 203-210.

HIGUERO, Francisco Javier (1997): "Diseminación deconstructora de la identidad en *Un fulgor tan breve*, de Jiménez Lozano". *Signa*, 6, 327-342.

HJELMSLEV, Louis (1943): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, versión española de José Luis Díaz de Liaño, Madrid, Gredos, 1974, 2.ª ed.

HOLENSTEIN, Elmar (1974): *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique. Présentation, biographie, bibliographie*, Paris, Seghers.

– (1975): "Jakobson phénoménologue?", *L'Arc* (Aix-en-Provence), 60, 29-27.

– (1979): "Prague Structuralism. A Branch of the Phenomenological Movement", en John Odmark (ed.), 1979: 71-97.

HOLMES, Wendy (1981): "Prague School aesthetics", *Semiotica*, 33, 1-2, 155-168.

HOLQUIST, Michael (1990): *Dialogism. Bakhtin and his world*, London, Routledge.

HOLUB, Robert C. (1984): *Reception Theory. A Critical Introduction*, London, Methuen, 1985, repr.

– (1992): *Crossing Borders. Reception Theory. Poststructuralism. Deconstruction*, Madison, The University of Wisconsin Press.

HUMBOLDT, Wilhelm von (1991): *Escritos sobre el lenguaje*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Península.

HUERTA CALVO, Javier (1982): "La teoría literaria de Mijail Bajtin. (Apuntes y textos para su introducción en España)", *Dicenda*, 1, 143-158.

– (1987): "El diálogo en el centro de la poética. Una bibliografía crítica de M. Bajtin", *Diálogos Hispánicos*, VI, 195-218.

– (1989): "Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín", en J. Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en arte y literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 13-31.

IBSCH, Elrud (1989): "La réception littéraire", en Angenot, M. y otros (dirs.) 1989: 249-271.

IBSCH, Elrud; FOKKEMA, Douwe W. (1981): "La théorie littéraire au XXe siècle", en Kibédi Varga, A. (ed.), 1981: 28-50.

IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994): "La estética de la recepción y el horizonte de expectativas", en Varios Autores, 1994: 35-115.

INGARDEN, Roman (1930): *A obra de arte literária*, trad. portuguesa de Albin B. Beau, Maria da Conceiçâo Puga, Joâo F. Barrento, Lisboa, Fundaçâo Calouste Gulbenkian, 1979, 2.ª ed.

IRIGARAY, Luce (1974): *Speculum. Espéculo la otra mujer*, trad. Baralides Alberdi Alonso, Madrid, Saltés, 1978.

– (1992): *Yo, tú, nosotras*, trad. Pepa Linares, Madrid, Cátedra.

ISER, Wolfgang (1972): *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*, trad. Eugenio Contreras, en J. A. Mayoral (ed.), 1987: 215-243.

– (1974): *The Implied Reader. Patterns of Communications in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, London, The Johns Hopkins U. P.

– (1976): *El acto de leer*, trad. J. A. Gimbernat, Madrid, Taurus, 1987.

– (2000): *Rutas de la interpretación*, trad. Ricardo Rubio Ruiz, México, FCE, 2005.

JAKOBSON, Roman (1932): *La Escuela Lingüística de Praga*, en *Obras selectas. I*, Madrid, Gredos, 1988: 177-183.

– (1933-1934): "Qu'est-ce que la poésie?", *Poétique*, 7 (1971), 299-309 (También en 1973: 113-126).

– (1958): *Linguistics and Poetics*, en Sebeok, T. (ed.), 1960: 350-377. (Trad. esp. en Jakobson, 1975: 347-395).

– (1966-1988): *Selected Writings*, The Hague, Paris, New York, Berlin, Amsterdam, Mouton, 8 vols.

– (1971): "El papel de los círculos lingüísticos", en *Obras Selectas, I*, 167-176.

– (1973): *Questions de poétique*, Paris, Seuil (Trad. parcial en *Ensayos de poética*, trad. Juan Almela, México, FCE, 1986, reimpresión.)

– (1975): *Ensayos de lingüística general*, trad. Josep M.ª Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, [Seix Barral, 1975, 1981] Ariel, 1984.

– (1975a): "Structuralisme et téléologie", *L'Arc* (Aix-en-Provence), 60, 50-52.

– (1980): *Lingüisica, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, trad. Joan A. Argente, Barcelona, Crítica, 1981.

– (1981): "Toward the History of the Moscow Linguistic Circle", en *Selected Writings*, VII, 1985, 279-282.

– (1984): "Réponses", *Poétique*, 57, 3-25.

– (1985): *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, trad. Mónica Mansour, México, FCE, 1992.

– (1988): *Obras Selectas, I*, versión española de José L. Melena, Jenaro Costas y Valentín Díez, Madrid, Gredos.

JAKOBSON, Roman; LÉVI-STRAUSS, Claude (1962): *Los gatos de Baudelaire*, trad. Raquel Carranza, Buenos Aires, Signos, 1970 (*Les Chats de Charles Baudelaire*, en Vidal Beneyto, 1981: 143-160).

JAMESON, Fredric (1972): *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Ariel, 1980.

JARRETY, Michel (1998): *La critique littéraire française au XXe siècle*, Pasis, PUF (Que sais-je? 3363).

JAUSS, Hans Robert (1967): *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*, en Gumbrecht y otros, 1971: 37-114.

– (1970a): *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*, en Gumbrecht y otros, 1971: 37– 114 (También en Jauss, 1970b: 113-211).

– (1970b): *La literatura como provocación*, trad. Juan Godo Costa, Barcelona, Península, 1976 [*La historia de la literatura como provocación*, trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu, Barcelona, Península, 2000].

– (1975): *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*, trad. Adelino Álvarez, en J. A. Mayoral (ed.), 1987: 59-85.

– (1977): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. Jaime Siles y Ela M.ª Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1986.

– (1978): *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard.

– (1989a): *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1995.

– (1989b): "*Historia Calamitatum et Fortunarum Mearum*, or: A Paradigm Shift in Literary Study", en Ralph Cohen (ed.), 1989: 112-128.

– (1990a): *The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory*, en Collier, P., y Geyer-Ryan, H. (eds.), 1990: 53-73.

– (1990b): "Literariness, Dominance and Violence in Formalist Aesthetics", en Collier, P., y Geyer-Ryan, Helga (eds.), 1990: 125-141.

– (1994): *El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789*, trad. de Miguel Ángel Gómez Segade, en Varios Autores, 1994: 117-148.

JEFFERSON, Ann (1986): "Russian Formalism", en A. Jefferson, D. Robey (eds.), 1986: 24-45.

JEFFERSON, Ann; ROBEY, David (eds.) (1986): *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, London, Batsford, 2.ª ed. (1.ª ed. 1982).

JOHANSEN, Svend (1949): "La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique", *Recherches Sémiologiques, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, V, 288-303.

JOUVE, Vincent (1986): *La littérature selon Roland Barthes*, Paris, Minuit.

KAIDA, Ludmila A. (1986): *Estilística funcional rusa*, trad. José M.ª Bravo, Madrid, Cátedra.

KARABÉTIAN, Étienne (2000): *Histoire des stylistiques*, Paris, Armand Colin.

– (2002): "Pour une archéologie de la stylistique", *Langue Française*, 135, pp. 17-32.

KAYSER, Wolfgang (1948): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1972, 4.ª ed.

KHLEBNIKOV, Velimir (1970): "Livre des préceptes", *Poétique*, 1, 112-126; 2, 233-254.

– (1984): *Antología poética y estudios críticos*, selección, traducción y presentación de Javier Lentini, Barcelona, Editorial Laia.

KIBÉDI VARGA, A. (ed.) (1981): *Théorie de la littérature*, Paris, Picard.

KIRKPATRICK, Susan (1989): *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, trad. Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra, 1991.

– (1990): "La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX", en Colaizzi, G. (ed.), 1990: 153-167.

KNEALE, J. Douglas (1993): "Hartman, Geoffrey H.", en Makaryk, Irena R. (ed.), 1993: 354-355.

– (1994): "Deconstruction", en Groden, M. and Kreiswirth, M. (eds.), 1994: 185-191.

KRISTEVA, Julia (1967): "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 239, 438-465.

– (1968): "Linguistique et sémiologie aujourd'hui en URSS", *Tel Quel*, 35, 3-8.

– (1969): *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (Trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1978).

– (1970): *El texto de la novela*, trad. Jordi Llovet. Barcelona, Lumen, [1974] 1981, 2.ª ed.

– (1974): *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.

– (1977): *Polylogue*, Paris, Seuil.

LA NOUVELLE CRITIQUE (Paris) (1968): *Linguistique et littérature*, n.º especial.

LA RUBIA-PRADO, Francisco (1996): "Unamuno *contra* Croce", *Romance Notes*, XXXVI, 3, 305-313.

LANGAGES (1978): *Poétique générative*, 51, par Daniel Delas, Jean-Jacques Thomas, Paris, Didier-Larousse.

LAPESA, Rafael (1998): *Generaciones y semblanzas de filólogos españoles*, Madrid, Real Academia de la Historia.

LARTHOMAS, Pierre (1998): *Notions de stylistique générale*, Paris, PUF.

LATIMER, Dan (1993): "Paul de Man" en Makaryk, Irena R. (ed.), 1993: 293-296.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1969): "La lingüística norteamericana y los estudios literarios en la última década", en 1976: 31-50.

– (1972): "Función poética y verso libre", en 1976: 51-62.

– (1973): "Consideraciones sobre la lengua literaria", en 1980: 193-206.

– (1975): "¿Es poética la función poética?", en 1976: 63-74.

– (1976): *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus.

– (1980): *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica.

– (1980a): *Leo Spitzer (1887-1960) o el honor de la filología*, en Spitzer 1980: 7-29.

LEBOREIRO AMARO, Xurxo (1992): "Introducción: Geoffrey Hartman y/o la fuerza del signo", en Hartman, 1992: 9-28.

LECHTE, John (1990): *Julia Kristeva*, London, Routledge.

– (1994): *Fifty key contemporary thinkers. From structuralism to postmodernity*, London, Routledge (Trad. M.ª Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1996.)

LECHTE, John; MARGARONI, Maria (2004): *Julia Kristeva: live theory*, London, Continuum.

LEE, Brian (1966): "The New Criticism and the Language of Poetry", en Fowler, R. (ed.), 1966: 29-52.

LEGUAY, Thierry (1982): "Roland Barthes: bibliographie générale (textes et voix), 1942-1982", *Communications*, 36, 131-173.

LEITCH, Vinvent (1988): *American literary criticism: from the thirties to the eighties*, New York, Columbia U. P.

LENTRICCHIA, Frank (1980): *Después de la "Nueva Crítica"*, trad. Ramón Buenaventura, Madrid, Visor, 1990.

LÉON, P. R.; MITTERAND, H.; NASSELROTH, P.; ROBER, P. (eds.) (1971): *Problèmes de l'analyse textuelle. Problems of textual analysis*, Montréal, Didier.

LÉVI-STRAUSS, Claude; PROPP, Vladimir (1960-1964): *Polémica*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1972.

LEVIN, Samuel R. (1962): *Estructuras lingüísticas en la poesía*, presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter, trad. Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen C. de Rodríguez-Puértolas, Madrid, Cátedra, 1974.

– (1964): "Poésie et grammaticalité", en Guiraud, P., Kuentz, P. (eds.), 1970: 198-200.

– (1971): "Some uses of the grammar in poetic analysis", en Léon, P. R. et alt. (eds.), 1971: 19-31.

– (1976): "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", en Mayoral, J. A. (ed.), 1987: 59-82.

LHOEST, Françoise (1979): *Regards sur la sémiotique soviétique*, en André Helbo (ed.), *Le champ sémiologique*, Bruxelles, Complexe, R 1-22.

LLEDÓ, Emilio (1980): "El grado cero de Roland Barthes", en *Días y libros. Pequeños artículos y otras notas*, edición de Mauricio Jalón, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994, 58-60.

LLOVET, Jordi (1977): *Jan Mukarovsky, un signo nuevo para la estética*, en Mukařovský, 1977: 9-29.

LODGE, David (1987): "Después de Bakhtin", en Fabb, N., et alt. (comps.), *La lingüística de la escritura. Debates entre lengua y literatura*, trad. Javier Yagüe Bosch, Madrid, Visor, 1989, 97-109.

LÓPEZ, Aurora; PASTOR, M.ª Ángeles (eds.) (1989): *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad (Seminario de Estudios de la Mujer).

LOTMAN, J. M. (1964): *Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura*, en R. Barthes y otros, 1970: 107-123.

– (1967): "Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica", trad. Vittorio Strada, *Strumenti Critici*, 2, 107-127.

– (1970): *La structure du texte artistique*, traduit du russe, préface et direction d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973 (Hay trad. española de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, [1978] 1988).

– (1970a): "Proposte per il programma della IV Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari", en Prevignano, C. (ed.), 1979: 191-193.

– (1971): "Problèmes de la typologie des cultures", en Kristeva, J.; Rey-Debove, J.; Umiker, D. (eds.), *Essays in Semiotics. Essais de Sémiotique*, The Hague, Paris, Mouton, 46-56.

– (1984): *Acerca de la semiosfera*, traducción directa del ruso de Desiderio Navarro, Valencia, Episteme, 1995 (Documentos de trabajo, 106).

– (1993a): *Consideraciones sobre la tipología de las culturas*, traducción castellana de Consuelo Vázquez de Parga, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de Valencia.

– (1993b): "Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria", en M. Cáceres Sánchez (ed.), 1993: 91-101.

– (1993c): "Sobre la dinámica de la cultura", en M. Cáceres Sánchez (ed.), 1993: 103-121.

– (1996-2000): *La semiosfera. I. II. III*, edición de D. Navarro, Madrid, Cátedra, 3 vols.

– (1997): "La estructura y la libertad. (Notas sobre los fundamentos filosóficos de la Escuela semiótica de Tartu)", en M. Cáceres Sánchez (ed.), 1997: 63-84.

LOTMAN, J. M.; USPENSKI, B. A. (1976): *Travaux sur les systèmes des signes*, Bruxelles, Complexe.

LOTMAN, J. M. y Escuela de Tartu (1979): *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.

LOZANO, Jorge (1979): *Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu*, en Lotman y Escuela de Tartu, 1979: 9-37.

LUNACHARSKY, A. V. (1929): "La 'pluralidad de voces' en Dostoievsky (Acerca del libro 'Problemas de las obras de Dostoievsky' de M. M. Bajtin)", en *Sobre la literatura y el arte*, trad. Ariel Bignami, Buenos Aires, Axioma Editorial, 1974, 86-113.

LYNCH, Enrique (1990): "Exorcismos textuales (sobre la deconstrucción)", en *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura*, Barcelona, Anagrama, 77-100.

MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (eds.) (1970): *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*, trad. José Manuel Llorca, Barcelona, Barral, 1972.

MAGAZINE LITTÉRAIRE (Paris) (1975): "Roland Barthes", 97.

MAINGUENEAU, Dominique (1990): *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.

MAKARYK, Irena R. (ed.) (1993): *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press.

MARCHÁN FIZ, Simón (1971): *Introducción a la estética semiológica de Jan Mukarovsky*, en Mukařovský 1971: 7-22.

MARGHESCOU, Mircea (1974): *El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades de una ciencia de la literatura*, versión española de Laura Cobos, Madrid, Taurus, 1979.

MAROUZEAU, Jules (1950): *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, troisième édition, revue et augmentée.

– (1962): *Traité de stylistique latine*, Paris, Les Belles Lettres, 4.ª ed.

MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio; CASTILLA PÉREZ, Roberto (eds.) (1998): *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro. Ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Universidad.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1978): "El acto de escribir ficciones", *Dispositio*, III, 7-8, 137-144.

– (1979): "La estética de la recepción", *Dispositio*, IV, 103-106.

MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio (1975): *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad.

MARTÍNEZ MARÍN, Juan (1979): "Algunos aspectos de la adjetivación en "La Destrucción o el Amor", de V. Aleixandre, a la luz de la estilística generativa", en Varios Autores, *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Prof. Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, II, 405-412.

MATEJKA, Ladislav (1975): "Le formalisme taxinomique et la sémiologie fonctionnelle pragoise", *L'Arc* (Aix-en-Provence), 60, 22-28.

– (1976a): "Postscript: Prague School Semiotics", en Matejka y Titunik (eds.), 1976: 265-290.

– (1976b): "Acerca de los primeros prolegómenos de semiótica en Rusia", en Voloshinov, V. N., 1930, Apéndice I, 195-211.

– (1978): "The Formal Method and Linguistics", en L. Matejka, K. Pomorska (eds.), 1978: 281-295.

MATEJKA, Ladislav; POMORSKA, Krystyna (eds.) (1978): *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Ann Arbor, The University of Michigan Press (1.ª ed., 1971).

MATEJKA, Ladislav, TITUNIK, Irwin R. (1976): *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge (Mass.) and London, The M.I.T. Press, 1986, third printing.

MAYORAL, José Antonio (ed.) (1987a): *Estética de la recepción*, compilación de textos y bibliografía, Madrid, Arco Libros.

MAYORAL, José Antonio (ed.) (1987b): *Pragmática de la comunicación literaria*, compilación de textos y bibliografía, Madrid, Arco Libros.

MEDVEDEV, P. N. [M. M. Bajtin] (1928): *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore, London, The Johns Hopkins U. P., 1978 [Trad. it. del ruso: *Il metodo formale nella scienza della letteratura: Introduzione critica alla poetica sociologica*, Bari, Dedalo Libri, 1978. *El método formal en los estudios literarios*, trad. Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza Editorial, 1994].

MEIJER, Peter de (1981): "L'analyse du récit", en A. Kibédi Varga (ed.), 1981: 177-189.

MELETINSKI, E. (1968): *El estudio estructural y tipológico del cuento*, en V. Propp, 1928: 179-221.

MERQUIOR, J. G. (1986): *De Praga a París. Crítica del pensamiento estructuralista y postestructuralista*, trad. Stella Mastrangelo, México, F.C.E., 1989.

MILLER, J, Hillis (1977): "El crítico como anfitrión", en Asensi, M. (ed.), 1990: 157-170.

– (1982): *Fiction and repetition: seven English novels*, Oxford, Basil Blackwell.

– (1987): "Figure in Borges's 'Death and the compass': Red Scharlach as Hermeneut", *Dieciocho*, 10, 1, 53-61.

– (1989): "The function of literary theory at the present time", en Ralph Cohen (ed.), 1989: 102-111.

– (1993): *Cruce de fronteras: traduciendo teoría*, trad. y notas Mabel Richart, Valencia, Amós Belinchón.

– (1999): "¿Sobrevivirán los estudios literarios a la globalización de la Universidad y al nuevo régimen de las telecomunicaciones?", *Prosopopeya*, 1, 71-90.

MILLET, Kate (1970): *Política sexual*, trad. Ana María Bravo García, Madrid, Cátedra, 1996 (Otra edición, México, Aguilar, 1975).

MOERS, Ellen (1976): *Literary women*, London, Women's Press, 1986.

MOI, Toril (1985): *Teoría literaria feminista*, trad. Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra, 1988.

– (1986): "Feminist literary criticism", en Ann Jefferson and David Robey (eds.), 1986: 204-221.

MOLINIÉ, Georges (1986): *Élements de stylistique française*, Paris, PUF, 1991, 2.ª ed.

– (1993): *La stylistique*, Paris, PUF.

MONTES DONCEL, Rosa (2008): *Pragmática de la lírica y escritura femenina. Sor Juana Inés de la Cruz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Universidade da Coruña.

MORRIS, Charles (1938): *Fundamentos de la teoría de los signos*, trad. Rafael Grasa, Barcelona, Paidós, 1985.

MORSON, Gary Saul (1991): "Bakhtin, Genres, and Temporality", *New Literary History*, 22, 4, 1071-1092.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1932): "Standard Language and Poetic Language", en P. L. Garvin (ed.), 1964: 17-30 (Trad. en Mukařovský, 1977: 314-333.)

– (1934): "L'art comme fait sémiologique", *Poétique*, 3 (1970), 387-392 (Trad. en Mukařovský, 1971: 25-38; y 1977: 35-43).

– (1936): "La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue", *Poétique*, 3 (1970), 392-398 (Trad. en Mukařovský, 1977: 195-201).

– (1938): "Analisi semantica di un'opera poetica: *Il becchino assoluto* di Nezval", *Strumenti Critici*, 45 (1981), 253-281.

– (1971): *Arte y semiología*, prólogo de Simón Marchán Fiz, Madrid, A. Corazón.

– (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*, edición, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet; trad. del checo Anna Anthony-Visová, Barcelona, Gustavo Gili.

– (2000): *Signo, función y valor Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*, edición, introducción y traducción Jarmila Jandová y Emil Volek, Santafé de Bogotá, Plaza y Janés Editores Colombia S. A.

MUÑOZ, Willy O. (1992): *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*, Madrid, Editorial Pliegos.

NAVARRO, Desiderio (ed.) (1993): "La escuela de Tartu. Homenaje a Iuri M. Lotman", *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, enero-diciembre 1993, 9 (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México).

NAVAS OCAÑA, María Isabel (2009): *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Fundamentos.

NEW LITERARY HISTORY "On the Writings of Wolfgang Iser", vol. 31, 1, winter 2000.

NEWTON, K. M. (1990): *Interpreting the text. A critical introduction to the theory and practice of literary interpretation*, New York, Harvester Wheatsheaf.

NICHOLS, Geraldine C. (1992): *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI.

NICOLÁS, César (1990): "Entre la deconstrucción", en Asensi, M. (ed.), 1990: 307-338.

NORRIS, Christopher (1982): *Deconstruction. Theory and practice*, London, Methuen, 1985, reprinted.

– (1983): *The deconstructive turn. Essays in the rhetoric of philosophy*, London, Methuen, 1984, reprinted.

– (1988): *Paul de Man. Deconstruction and the critique of aesthetic ideology*, New York, Routledge.

ODMARK, John (ed.) (1979): *Language, Literature and Meaning, I: Problems of Literary Theory*, Amsterdam, John Benjamins B. V.

OHMANN, Richard (1964): "Grammaires génératives et style littéraire", en *Change*, 1973: 60-84.

– (1966): "Littérature phrasique", en *Change*, 1973: 101-113.

– (1971): "Los actos de habla y la definición de la literatura", en Mayoral, J. A. (ed.), 1987: 11-34.

– (1972): "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas", en Mayoral, J. A. (ed.), 1987: 35-57.



ORIEL, Charles (1995): "Cervantes's *Numancia*: a speech act consideration", *Bulletin of the Comediantes* (Toronto), XLVII, 1, 105-119.

PAGNINI, Marcello (1975): *Estructura literaria y método crítico*, trad. Carlos Mazo del Castillo, Madrid, Cátedra.

– (1986): "Sistemi culturologici e strutture letterarie", *Lingua e Stile*, XXI, 383-395.

PARR, James A. (1991): "Plato, Cervantes, Derrida: Framing Speaking and Writing in *Don Quixote*", en James A. Parr (ed.), *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 163-187.

PAVEL, Thomas (1989): *The Feud of Language. A History of Structuralist Thought*, Oxford, Basil Blackwell.

PAZ GAGO, José María (1993): *La estilística*, Madrid, Síntesis.

– (1999): *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*, Kassel, Edition Reichenberger, Universidad de Oviedo.

PEASE, Donald E. (1994): "Harold Bloom", en Groden, M. and Kreiswirth, M. (eds.), 1994: 94-97.

PEÑALVER GÓMEZ, Patricio (1990): *La desconstrucción. Escritura y filosofía*, Barcelona, Montesinos.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1993): "Pragmática de la lírica. La enunciación en primera persona ajena en la poesía funeraria y mitológica de los Siglos de Oro", en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad, 777-786.

PERETTI, Cristina de (1989): *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, prólogo de Jacques Derrida, Barcelona, Anthropos.

PETÖFI, Janos; GARCÍA BERRIO, Antonio (1979): *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, A. Corazón.

PETREY, Sandy (1990): *Speech acts and literary theory*, New York, Routledge.

PICARD, Raymond (1965): *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert.

PIROG, Gerald (1987): "The Bakhtin Circle's Freud. From Positivism to Hermeneutics", *Poetics Today*, 8, 591-610.

PLAIN, Gill; SELLERS, Susan (eds.) (2007): *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge U.P., 2009, third printing.

PLETT, Heinrich F. (1981): "Rhétorique et stylistique", en Kibédi Varga, A. (ed.), 1981: 139-176.

POCIÑA, Andrés (1989): "La crítica feminista ante la persona y la obra de Rosalía de Castro", en Aurora López y M.ª Ángeles Pastor (eds.), 1989: 61-86.

POÉTIQUE (Paris) (1981): "Roland Barthes", 47.

POLO, José (1995-1996a): "Amado Alonso en el recuerdo. Inventario de trabajos, de carácter general, en torno a su figura, a su obra", *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 18-19, 149-163.

– (1995-1996b): "Correspondencia científica (1927 / 1952). Dámaso Alonso / Amado Alosno (1)", *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica,* 18-19, 165-180.

– (1998): "Hitos en la configuración de materiales científicos de Dámaso Alonso. Cuaderno de bitácora (1991-1997)", *Analecta Malacitana*, XXI, 1, 165-179.

– (2004): "Las observaciones epistolares de Amado Alonso a un libro gongorino (1935), ahora clásico, de Dámaso Alonso. Aparato crítico", *Analecta Malacitana*, XXVII, 2, 629-641.

– (2007): "Amado Alonso en el recuerdo. Inventario de trabajos, de carácter general, en torno a su figura, a su obra (5)", *Cauce. Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, n.º 30, 337-355.

POMORSKA, Krystyna (1968): *Russian formalist theory and its poetic ambiance*, The Hague, Mouton.

PONTIFICIA COMISIÓN BÍBLICA (1993): *La interpretación de la Biblia en la Iglesia*, Valencia, Arzobispado.

PORQUERAS MAYO, Alfredo (1971): "El 'New Criticism', de Ivors Winters", en Varios Autores, *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC, 1971, 57-63.

PORTOLÉS, José (1986): *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra.

POULET, Georges (ed.) (1968): *Les chemins actuels de la critique*, Paris, UGE (Trad. Barcelona, Planeta, 1969).

POZUELO YVANCOS, José María (1979): *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad.

– (1983): *La lengua literaria*, Málaga, Librería Ágora.

– (1984): "La recepción de Virgilio en la teoría literaria española del siglo XVI", en Varios Autores, *Simposio Virgiliano*, Murcia, Universidad, 467-479.

– (1988a): "Poética formalista y desautomatización", en *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 19-68.

– (1988b): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

– (1992): "Bajtin, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo", en Varios Autores, *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, Valladolid, Ediciones Júcar, 61-87.

– (1996): "La teoria de la deconstrucció", en J. Llovet (ed.), *Teoría de la literatura*, Barcelona, Columna, 169-187.

PRATT, Mary Louise (1977): *Toward a speech act theory of literary discourse*, Bloomington, Indiana University Press.

– (1986): "Ideology and speech-act theory", *Poetics Today*, 7/1, 59-72.

PREVIGNANO, Carlo (ed.) (1979): *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano, Feltrinelli.

PROPP, Vladimir (1928): *Morfología del cuento*, trad. Lourdes Ortiz (hecha de la trad. francesa, 1970, de la 2.ª ed. rusa, 1968), Madrid, Fundamentos, 1974, 2.ª ed.

– (1946): *Las raíces históricas del cuento*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos [1974], 1987, 5.ª ed.

PUGLIATTI, Paola (1985): *Lo sguardo nel racconto*, Bologna, Zanichelli.

REISZ DE RIVAROLA, Susana (1976): "Poética y lingüística: en torno a las teorías de R. Jakobson, M. Riffaterre y J. Lotman", en *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989, 21-31.

– (1990): "Hipótesis sobre el tema "*Escritura femenina e hispanidad*"", *Tropelías*, 1, 199-213.

REYES, Alfonso (1986): *La experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera.

REYE5, Graciela (1985): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.

RICE, Philip; WAUGH, Patricia (eds.) (1989): *Modern Literary Theory. A Reader*, London, Edward Arnold.

RICHARD, Jean-Pierre (1961): "Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France", *Filología Moderna*, 3, 1-17.

RICHARDS, I. A. (1967): *Lectura y crítica*, trad. Helena Valentí, Barcelona, Seix Barral (Reimpreso con el título de *Crítica práctica*, Madrid, Visor, 1991).

– (1976): *Fundamentos de crítica literaria*, trad. Eduardo Sinnot, Buenos Aires, Editorial Huemul.

RIFFATERRE, Michael (1971): *Ensayos de estilística estructural*, trad. Pere Gimferrer, Barcelona, Seix Barral, 1976.

– (1979): *La production du texte*, Paris, Seuil.

RIVERS, Elías L. (1993): "La deconstrucción de la poesía del Siglo de Oro", en Varios Autores, *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro*, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, volumen I, Salamanca, Universidad de Salamanca, 131-138.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1969): "La estilística y lo diferencial en el sistema", en *Lingüística estructural, II*, Madrid, Gredos, 601-686.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (1991): *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Madrid, Júcar.

– (1995): *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Síntesis.

ROMERO TOBAR, Leonardo (1979): "Tres notas sobre aplicación del método de recepción en Historia de la Literatura Española", *1616*, II, 25-32.

ROTHE, Arnold (1978): *El papel del lector en la crítica alemana contemporánea*, en Mayoral (ed.), 1987: 13-27.

RUSSELL, Letty M. (ed.) (1995): *Interpretación feminista de la Biblia*, trad. Ramón Alfonso Díez Aragón, Bilbao, Desclée De Brouwer.

RUWET, Nicolas (1963): "L'analyse structurale de la poésie", en *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, 151-175.

– (1968): "Limites de l'analyse linguistique en poétique", en *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, 210-217.

– (1980): "Malherbe: Hermogène ou Cratyle?", *Poétique*, 42, 195-224.

– (1989): "Roman Jakobson *Linguistique et poétique*, vingt-cinq ans après", en Dominicy, M. (coord.), *Le souci des apparences*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 11-30.

RZHEVSKY, Nicholas (1994): "Kozhinov on Bakhtin", *New Literary History*, 25, 429-444.

SALUSINSZKY, Imre (1987): *Criticsm in society. Interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia, and J. Hillis Miller*, New York, Methuen.

SALVADOR CAJA, Gregorio (1964): "Análisis connotativo de un soneto de Unamuno", *Archivum*, XIV, 18-31.

– (1967): "Estructuralismo y poesía", en Varios Autores, *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*, Madrid, C.S.I.C., 263-269.

– (1973): "'Orillas del Duero', de Antonio Machado", en Varios Autores, *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 271-284.

– (1975): "El signo literario y la ordenación de la ciencia de la literatura", *Revista Española de Lingüística*, V, 2, 295-302.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1996): "Historicidad de la teoría: las raíces ideológicas de Vladimir Propp (una propuesta de investigación)", en Varios Autores, *Philologica (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 505-514.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo (1995): *La comprensión dialógica. Bajtin y la hermenéutica filosófica*, Valencia, Episteme (Documentos de trabajo, 107).

– (1996): "Dialogía y Différance. Bajtin y el pensamiento de la escritura", *Discurso*, 9 / 10, 21-49.

– (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada, Editorial Comares.

SANMARTÍN ORTÍ, Pau (2008): *Otra historia del formalismo ruso*, Madrid, Lengua de Trapo.

SAPORTA, Sol (1958): "La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje literario", en Sebeok, Th. A. (ed.), 1960: 39-61.

SARFATI, George-Élia (2002): *Précis de pragmatique*, Paris, Nathan (Col. 128, n.º 270).

SAUSSURE, Ferdinand de (2002): *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard.

SCHMIDT, Siegfried J. (1973): *Teoría del texto. Problemas de la lingüística de la comunicación verbal*, trad. María Luz Arriola y Stephen Crass, Madrid, Cátedra, 1977.

– (1976): "Toward a pragmatic interpretation of *fictionality*", en T. A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland, 161-178.

SCHOLES, Robert (1974): *Introducción al estructuralismo en la literatura*, trad. Carlos Martín Baró, Madrid, Gredos, 1981.

– (1988): "Deconstruction and communication", *Critical Inquiry*, 14/2, 278-295.

SCHÜCKING, Levin L. (1931): *El gusto literario*, trad. Margit Frenk Alatorre, México, FCE [1950], 1978, 4.ª reimpresión.

SCHUEREWEGEN, Franc (1990): "Télédialogisme. Bakhtine contre Jakobson", *Poétique*, 81, 105-114.

SEARLE, John R. (1969): *Actos de habla*, traducción Luis Valdés Villanueva, Madrid, Cátedra, 1980.

SEBEOK, Thomas A. (ed.) (1960): *Style in Language*, Cambridge (Maas.), MIT, 1966 (Trad. parcial en *Estilo del lenguaje*, trad. Ana María Gutiérrez Cabello, Madrid, Cátedra, 1974).

SEGAL, D. M. (1973): "Las investigaciones soviéticas en el campo de la semiótica en los últimos años", en Lotman, J. M. y Escuela de Tartu, 1979: 225-245.

SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, trad. María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica.

SELDEN, Raman (1987): *La teoría literaria contemporánea*, trad. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Ariel.

– (1989): *A reader's guide to contemporary Literary Theory*, New York, London, Harvester Wheatsheaf, second edition.

– (1989): *Practising Theory and Reading Literature*, London, Harvester Wheatsheaf.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter (1993): *A reader's guide to contemporary literary theory*, New York, Harvester Wheatsheaf, third edition.

SENABRE, Ricardo (1987): *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.

SHCHEGLOV, I. K.; ZHOLKOVSKII, A. K. (1972): "La construcción del modelo 'Tema – (Procedimientos de expresividad) – > Texto'. I El concepto de tema y el de universo poético", trad. Augusto Vidal, *Prohemio*, III, 3, 409-452.

SHEVTSOVA, Maria (1992): "Dialogism in the novel and Bakhtin's theory of culture", *New Literary History*, 23, 747-763.

SHOWALTER, Elaine (1977): *A literature of their own: british women novelists from Bronte to Lessing*, London, Virago.

– (1979): "Towards a feminist poetics", fragmentos en Rice, P., and P. Waugh (eds.), 1989: 92-102.

– (1990): "Feminism and literature", en Peter Collier and Helga Geyer-Ryan (eds.), 1990: 179-202.

SHUKMAN, Ann (1977): *Literature and Semiotics. A study of the writings of Yu. M. Lotman*, Amsterdam, North Holland Publishing Company.

SKLOVSKI, Victor (1914): *Resurrezione della parola*, trad. it. de Remo Faccani, en Carlo Prevignano (ed.), 1979: 101-108.

– (1923): *Viaje sentimental. Crónicas de la revolución rusa*, trad. Carmen Artal de la versión italiana, Barcelona, Anagrama, 1972.

– (1923a): *Zoo o cartas no de amor*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1971.

– (1971): *Sobre la prosa literaria. (Reflexiones y análisis)*, trad. Carmen Laín González, Barcelona, Planeta.

– (1972): *Maiakovski*, trad. Francisco Serra Cantarell de la versión italiana, Barcelona, Anagrama.

– (1973): *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*, trad. José Fernández Sánchez, Madrid, Alberto Corazón.

– (1973a): *Eisenstein*, trad. Joaquín Jordá de la versión italiana, Barcelona, Anagrama.

– (1975): *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil*, trad. de Victoriano Imbert, Barcelona, Planeta.

SMITH, Paul Julian (1995): *Escrito al margen. Literatura española del Siglo de Oro*, trad. Cristina de la Torre, Madrid, Castalia.

SOLA, Agnès (1989): *Le futurisme russe*, Paris, PUF.

SPACKS, Patricia Meyer (1975): *The female imagination*, New York Pantheon. (Trad. esp. Madrid, Debate, 1980).

SPITZER, Leo (1955): *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1974, 2.ª ed.

– (1960): "Sviluppo di un metodo", *Cultura Neolatina*, 20, 109-128, traducción de Silvia Furió, en 1980: 33-60.

– (1980): *Estilo y estructura en la literatura española*, introducción de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica.

STAROBINSKI, Jean (1970): *La relación crítica*, trad. Carlos Rodríguez Sanz, Madrid, Taurus y Cuadernos para el Diálogo, 1974.

STEINER, George (1989): *Presencias reales. ¿Hay algo* en *lo que decimos?*, trad. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Destino, 1991.

STEINER, Peter (1977): "Jan Mukarovsky and Charles W. Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art", *Semiotica*, 19, 3/4, 321-334.

– (1984): *Russian Formalism. A Metapoetics*, Ithaca, London, Cornell University Press.

STEINER, Peter and Wendy (1979): "The axes of poetic language", en J. Odmark (ed.), 1979: 35-70.

STENDER-PETERSEN, Adolf (1949): "Esquisse d'une théorie structurale de la littérature", *Recherches Sémiologiques, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, V, 277-287.

STIERLE, Karlheinz (1977): "Identité du discours et transgression lyrique", *Poétique*, 32, 422-441.

STIMPSON, Catharine R. (1989): "Woolf's room, our project: the building of feminist criticism", en R. Cohen (ed.), 1989: 124-143.

SUMPF, Joseph (1971): *Introduction à la stylistique du français*, Paris, Larousse.

TEL QUEL (1968): *Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil (Trad. Barcelona, Seix Barral, 1971).

TEL QUEL (1968): *La sémiologie aujourd'hui en URSS*, 35.

THOMAS, Jean-Jacques (1978): "Théorie générative et poétique littéraire", *Langages*, 51, 7-64.

THORNE, James Peter (1965): "Stylistique et grammaires génératives", *Change*, 1973: 85-100.

– (1970): "Gramática generativa y análisis estilístico", en Lyons, J. (ed.), *Nuevos horizontes de la lingüística*, versión española de Conxita Lleó, Madrid, Alianza Editorial, 1975, 195-208.

TINIANOV, Iuri (1924): *El problema de la lengua poética*, trad. Ana Luisa Poljak, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

– (1991): *Formalisme et histoire littéraire*, traduit du russe, annoté et présenté par Catherine Depretto-Genty, Lausanne, L'Age d'Homme.

TYNIANOV, I.; EIKHENBAUM, B.; SHKLOVSKI, V. (1973): *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, vol. 1, trad. Agustín García Tirado y Juan Antonio Méndez, Madrid, Alberto Corazón, 2.ª ed.

TITUNIK, I. R. (1973): "El método formal y el método sociológico (M. M. Bajtin, P. N. Miedviediev, V. N. Voloshinov) en la teoría y el estudio de la literatura en Rusia", apéndice II a Valentín N. Voloshinov, 1930, 213-242.

TODOROV, Tzvetan (ed.) (1965): *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil (Trad. Ana María Nethol, Buenos Aires, Signos, 1970; México, Siglo XXI, 1980, 4.ª ed.).

– (1965): "L'héritage méthodologique du formalismo", en 1971a: 9-31.

– (1968a): *Poétique*, Paris, Seuil, 1973 (Trad. Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Losada, 1975).

– (1968b): "Formalistes et futuristes", *Tel Quel*, 35, 42-45.

– (1967): *Littérature et signification*. Paris, Larousse (Trad. Gonzalo Suárez Gómez, Barcelona, Planeta, 1971).

– (1969): *Grammaire du Décameron*, The Hague, Mouton (Versión española y prólogo de María Dolores Echeverría, Madrid, Taller de Ediciones JB, 1973).

– (1970a): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976. (Trad. Silvia Delpy, México, Premia editora de libros, s. a., 1980, 1981, 2.ª ed.; trad. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972).

– (1970b): "Les études du style", *Poétique*, 2, 224-232.

– (1971a): *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

– (1971b): "Roman Jakobson poéticien", *Poétique*, 7, 275-286.

– (1972): "La poétique en URSS", *Poétique*, 9, 102-115.

– (1977): *Théories du symbole*, Paris, Seuil (Trad. Caracas, Monte Ávila, 1981).

– (1978a): *Symbolisme et interprétation*. Paris, Seuil (Trad. Caracas, Monte Ávila, 1981).

– (1978b): *Les genres du discours*. Paris, Seuil (Trad. Jorge Romero León, Caracas, Monte Ávila, 1996).

– (1979): "Bakhtine et l'alterité", *Poétique*, 40, 502-513.

– (1981a): *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil.

– (1981b): "Le dernier Barthes", *Poétique*, 47, 323-327.

– (1982): *La conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil (Trad. Madrid, Siglo XXI, 1994, 5.ª ed.).

– (1984): *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil (Trad. Caracas, Monte Ávila, 1990, 1991, 2.ª ed.; Barcelona, Paidós, 1991).

– (1985): *Frágil felicidad. Un ensayo sobre Rousseau*, trad. María Renata Segura, Barcelona, Gedisa, 1987.

– (1986): *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, trad. Antonio Desmonts, Madrid, Ediciones Júcar, 1988.

– (1991): *Las morales de la historia*, trad. Marta Bertran Alcázar, Barcelona, Paidós, 1993.

– (1996): *L'homme dépaysé*, Paris, Seuil (Trad. Juana Salabert, Madrid, Taurus, 1997).

– (1997): "Por qué Jakobson y Bajtin no se encontraron nunca", trad. Alfredo Taberna, *Revista de Occidente*, 190, 120-155.

– (2007): *La literatura en peligro*, trad. Noemí Sobregués, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2009.

TOMACHEVSKI, Boris (1925): *Teoría de la literatura*, trad. Marcial Suárez, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Akal, 1982.

TOMPKINS, Jane P. (ed.) (1980): *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-structuralism*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P.

TORSNEY, Cheryl B. (1989): "The critical quilt: alternative authority in feminist criticism", en G. Douglas Atkins and Laura Morrow (eds.), 1989: 180-199.

TRABANT, Jürgen (1970): *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*, versión española de José Rubio Sáez, Madrid, Gredos, 1975.

TROTSKI, Leon (1923): *Literatura y revolución*, trad. de los capítulos 4, 5 y 6, en *Sobre arte y cultura*, varios traductores, Madrid, Alianza Editorial [1971], 1973, 2.ª ed.

UITTI, Karl D. (1969): *Teoría literaria y lingüística*, trad. Ramón Sarmiento González, Madrid, Cátedra, 1975.

ULLMANN, Stephen (1964): *Lenguaje y estilo*, trad. Juan Martín Ruiz-Werner, Madrid, Aguilar, 1977, 2.ª reimpresión.

USPENSKI, B. A. (1968): *Los problemas semióticos del estilo a la luz de la lingüística*, en R. Barthes y otros, 1970: 83-106.

– (1970): *A Poetics of Composition*, Berkeley, University of California Press, 1973.

– (1972): "Poétique de la composition", *Poétique*, 9, 124-134.

– (1988): "Sul problema della genesi della scuola semiotica di Tartu-Mosca", *Strumenti Critici*, III, 3, 411-424.

– (1997): "Semiótica de la composición. El Políptico del Cordero místico de Gante, de Van Eyck", en M. Cáceres Sánchez (ed.), 1997: 416-456.

VALÉRY, Paul (1941): *Tel Quel I*, trad. Nicanor Ancochea, Barcelona, Labor, 1977.

VALLES CALATRAVA, José; DAVIDENKO, Marina (eds.) (2000): *La crítica social-realista rusa*, 2 vols., Almería, Universidad de Almería.

VAN DIJK, Teun A. (1972): *Some aspects of text Grammars*, The Hague, Mouton.

– (1973): "Modèles génératifs en théorie littéraire", en Bouazis, Charles (ed.), *Essais de la théorie du texte*, Paris, Galilée, 1973, 79-99.

– (1977): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, trad. Juan Domingo Moyano, Madrid, Cátedra, 1980.

– (1978): *La ciencia de texto. Un enfoque interdisciplinario*, trad. Sibila Hunzinger, epílogo del autor a la edición española, Barcelona, Paidós, 1983.

– (1981): "Le texte: structures et fonctions", en A. Kibédi Varga (ed.), 1981: 63-93.

VARIOS AUTORES (1972): *Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético*, trad. Gloria Kue, Madrid, A. Corazón.

– (1979): *Deconstruction and criticism*, New York, Continuum, 1988, sixth printing, trad. Mariano Sánchez Ventura y Susana Guardado y del Castro, México, Siglo XXI, 2003; Madrid, Siglo XXI, 2010.

– (1994): *Avances en teoría de la literatura*, compilador Darío Villanueva, Santiago de Compostela, Universidad de S. de C.

– (1995): *Bajtin y la literatura*, Madrid, Visor.

VELCIC-CANIVEZ, Mirna (2002): "La polyphonie: Bakhtine et Ducrot", *Poétique*, 131, 369-384.

VICENTE GÓMEZ, Francisco (1983): "El concepto de 'dialoguismo' en Bajtin: la otra forma del diálogo renacentista", *1616*, 5, 47-54.

– (1987): "Poética del proceso discursivo: Mijail M. Bajtin", *Epos* (Revista de Filología, UNED), 3, 347-356.

VIDAL BENEYTO, José (1981): *Posibilidades y límites del análisis estructural. Una investigación concreta en torno a lenguaje y poesía*, compilación, presentación, revisión y notas de José Vidal Beneyto, Madrid, Editora Nacional.

VILARIÑO, Teresa (2001): *La idea de la literatura. Fenomenología y Estilística literaria en el ámbito hispánico*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 9.

VINOGRADOV, Viktor V. (1963): *Stilistica e poetica*, trad. ital. del ruso de Eridano Bazzarelli e Annamaria Carpi, Milano, Mursia, 1972.

VODICKA, Felix (1942): "The history of the Echo of Literary Works", en P. L. Garvin (ed.), 1964: 71-81.

– (1970): "Historia y repercusión de la obra literaria", en VV. AA., *Lingüística formal y crítica literaria*, Madrid, A. Corazón, 47-61.

VOEGELIN, G. F. (1958): "Expresiones casuales y no casuales dentro de una estructura unificada", en Sebeok, Th. A. (ed.), 1960: 63-84.

VOLEK, Emil (1979): "Mary Louise Pratt's Poetic Language and Speech Act: A Failure of the Scientific Discourse", *Dispositio*, IV, 10, 109-116.

– (1985): *Metaestructuralismo*, Madrid, Fundamentos.

– (ed.) (1992): *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Vol. I Polémica, historia y teoría literaria*, introducción, notas y traducciones de Emil Volek, Madrid, Fundamentos.

– (ed.) (1995): *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Vol. II Semiótica del discurso y postformalismo bajtiniano*, introducción, notas y bibliografía de Emil Volek, Madrid, Fundamentos.

VOLOSHINOV, Valentín N. (1930): *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, traducción de la edición inglesa de 1973 por Rosa María Rússovich, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976 (*El marxismo y la filosofía del lenguaje*, traducción del ruso por Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza Editorial, 1992).

VOSSLER, Karl (1904): *Positivismo e idealismo en la lingüística* y *El lenguaje como creación y evolución*, trad. José Francisco Pastor, Madrid, Buenos Aires, Ed. Poblet, 1929.

– (1923): *Filosofía del lenguaje*, traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida con la colaboración del autor, prólogo de Amado Alonso. Buenos Aires, Losada, 1978, 6.ª ed.

– (1925): *Espíritu y cultura en el lenguaje*, trad. Aurelio Fuentes Rojo, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1959.

– (1929): *Cultura y lengua de Francia: historia de la lengua literaria francesa desde los comienzos hasta el presente*, trad. Elsa Tabernig y Raimundo Lida, prólogo de Raimundo Lida, Buenos Aires, Losada, 1955.

– (1934): *Introducción a la literatura española del siglo de oro* (Madrid, Ediciones del Árbol, Cruz y Raya), edición facsímil, Madrid, UIMP, 1995.

– (1941): *La soledad en la poesía española*, trad. José Miguel Sacristán, Madrid, Revista de Occidente.

– (1942): *Algunos caracteres de la cultura española*, trad. Carlos Clavería, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, 4.ª ed.

– (1945): *Introducción a la literatura española del siglo de oro. Seis lecciones*, versión del alemán por Felipe González Vicen, México, Espasa-Calpe, 1961, 3.ª ed. (Col. Austral, 511).

– (1946): *Fray Luis de León*, trad. Carlos Clavería, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 3.ª ed.

– (1947): *Escritores y poetas de España*, trad. Carlos Clavería. Buenos Aires, Espasa– Calpe.

– (1960): *Formas poéticas de los pueblos románicos*, trad. José M.ª Coco Ferraris, Buenos Aires, Losada.

VOSSLER, Karl; SPITZER, Leo; HATZFELD, Helmut (1932): *Introducción a la estilística romance*, trad. y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida, Buenos Aires, Instituto de Filología.

WAHNÓN BENSUSAN, Sultana (1992): "Eijembaum y Bajtin: dos visiones de *El Capote* de Gógol", *Tropelías* (Zaragoza), 3, 193-202.

– (2007): "Lenguaje y literatura en el pensamiento de Mijail M. Bajtin", en Angélica Tornero (ed.), *Discursare*, Morales (México), Ediciones Mínimas, 57-96.

WALKER, Victoria (1993): "Feminist criticism, anglo-american", en Makaryk, Irena R. (ed.), 1993: 39-43.

WARNING, Rainer (ed.) (1979): *Estética de la recepción*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1989.

WEBER, Jean-Paul (1966): *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard*, Paris, J.-J. Pauvert.

WELLEK, René (1955-1992): *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, varios traductores, Madrid, Gredos, 1969-1996. 7 vols.

– (1968): *Conceptos de crítica literaria*, trad. Edgar Rodríguez Leal, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

– (1978): "The New Criticism: Pro and Contra", *Critical Inquiry*, 4, 611-624. (También en 1982: 87-103).

– (1982): *The attack on literature and other essays*, Brighton, The Harvester Press, and The University of North Carolina Press.

– (1988): *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. V "Crítica inglesa (1900-1950)", vol. VI "Crítica americana (1900-1950)", trad. Fernando Collar Suárez-Inclán, Madrid, Gredos.

– (1991): *A History of Modern Criticism: 1750-1950. Volume 7: German, Russian, and Eastern European Criticism, 1900-1950*, New Haven and London: Yale University Press.

WELLEK, René; WARREN, Austin (1949): *Teoría literaria*, versión española de José M.ª Gimeno, Madrid, Gredos, 1969, 4.ª ed., reimpr.

WIMSATT, W. K. (1974): "La manipulación del objeto: el acceso ontológico", en M. Bradbury, D. Palmer (eds.), *Crítica contemporánea*, trad. Manuel de la Escalera, Madrid, Cátedra, 73-98.

WINNER, Thomas (1975): "Les grands thèmes de la poëtique jakobsonienne", *L'Arc* (Aix-en-Provence), 60, 55-63.

– (1979): “Jan Mukarovsky: The Beginnings of Structural and Semiotic Aesthetics”, en John Odmark (ed.), 1979: 1-34.

WOOLF, Virginia (1928): *Una habitación propia*, trad. de Laura Pujol, Barcelona, Seix Barral (1967), 1992, 3.ª ed.

YLLERA, Alicia (1974): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial.

– (1979): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial, 2.ª ed.

– (1992): “Estilística”, en Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 189-202.

– (1998): “*Crítica y verdad*: un manifiesto polémico (avatares, vicisitudes y precedentes de una querella literaria)”, *Signa*, 7, 347-355.

ZAVALA, Iris (1989): “Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo”, en Reyes, G. (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, Ediciones El Arquero, 79-134.

– (1991a): *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, trad. Epicteto Díaz Navarro, Madrid, Espasa-Calpe.

– (1991b): *Unamuno y el pensamiento dialógico. (M. de Unamuno y M. Bajtin)*, Barcelona, Anthropos.

– (1993a): “Las formas y funciones de una teoría feminista. Feminismo dialógico”, en Díaz-Diocaretz, M., y Zavala, I. M. (coords.), 1993: 27-76.

– (1993b): “Los hombres feministas y la crítica literaria”, *Tropelías*, 2, (1991), 219-227.

– (coord.) (1995): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Barcelona, Anthropos.

– (coord.) (1996): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). III. La mujer en la literatura española. (Del siglo XVIII a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, EDUPR.

– (coord.) (1997): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer. (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Barcelona, Anthropos, EDUPR.

– (coord.) (1998-1997): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer: desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Barcelona, Anthropos.

– (coord.) (2000): *Breve historia feminista de la literatura española. VI. En lengua catalana, gallega y vasca*, Barcelona, Anthropos.

ZHONGWEN, Qian (1997) "Problems of Bakhtin's theory about *polyphony*", *New Literary History*, 28, 4, 779-790.

ZIMA, Pierre V. (1994): *La déconstruction. Une critique*, Paris, PUF.

ŽIRMUNSKIJ, Viktor (1925): *Introduction to metrics*, transl. C. F. Brown, The Hague, Mouton, 1966.